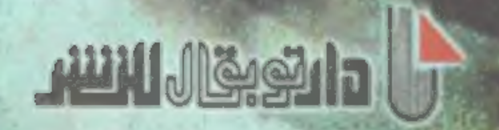
محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وإبدالاتها

مكتبة
الأدب
المغربي

3. الشعر المعاصر



الشعر العربي الحديث (3)

للمؤلف

شعر

ما قبل الكلام
مطبعة النهضة، فاس، 1969؛

شيء عن الاضطهاد والفرح
منشورات ا. و. ط. م. 1972؛

وجه متوهج عبر امتداد الزمن
مطبعة النهضة، فاس، 1974؛

في اتجاه صوتك العمودي
سلسلة «الثقافة الجديدة»، الدار البيضاء، 1980؛

مواسم الشرق
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986؛
طبعة ثانية الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986؛
طبعة ثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990؛
ط 4، 2000؛

ورقة البهاء
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988؛
ط 2، 2000؛

هبة الفراغ
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992؛

كتاب الحب
عمل شعري ـ فني مشترك مع الفنان ضياء العزاوي
طبعة أصلية، لندن – الدار البيضاء، 1994.
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1995؛

المكان الوثني
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996؛

نهر بين جنازتين
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000؛

نصوص

شطحات لمنتصف النهار

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1996؛

العبور إلى ضفاف زرقاء

تبر الزمان، تونس، 1998.

دراسات

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

طبعة أولى، دار العودة، بيروت، 1979؛

طبعة ثانية، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،
بيروت - الدار البيضاء، 1985؛

حداثة السؤال

طبعة أولى، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،
بيروت - الدار البيضاء، 1985؛

طبعة ثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1988؛

الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

الجزء الأول، **التقليدية**، 1989، ط 2، 2001؛

الجزء الثاني، **الرومانسية العربية**، 1990 ط 2، 2001؛

الجزء الثالث، **الشعر المعاصر**، 1990 ط 2، 1996، ط 3، 2001؛

الجزء الرابع، **مساءلة الحداثة**، 1991 ط 2، 2001؛

كتابة المحو

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.

ترجمة

الإسم العربي الجريح

عبد الكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت، 1980؛

طبعة ثانية، منشورات عكاظ، الرباط، 2000؛

الغرفة الفارغة (شعر)

جاك آنصي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996؛

هسيس الهواء (أعمال شعرية) برنار نوبل

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998؛

قبر ابن عربي، يليه آياء، (شعر) عبد الوهاب المؤدب

محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وإبدالاتها

3 - الشعر المعاصر

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي - ساحة محطة القطار
بلفدير - الدار البيضاء - المغرب
الهاتف: 022.67.27.36

تمَّ نشْر هذا الكِتاب ضمنَ سِلسِلة
الـمعرِفة الأدبية

الطبعة الثالثة، 2001

رقم الإيداع القانوني : 901 / 1990
ردمك : 3-97-880-9981

إشـــارة

الشعر المعاصر هو، بالأساس، مُنعقدُ الأهوال في الثقافة العربية، منذ الخمسينيات إلى الآن. وتأتي مقاربة **الأسس النظرية** لهذا المتن الشعري، في الجزء الثالث من الكتاب، مترافقة مع رجّات لبعضها انتصار التقليد، ولبعضها رغبة في إنشاء أسئلة تحاور الشعر وزمنه.

هكذا تصبح **الاستراتيجية النظرية** للقراءة، مع الشعر المعاصر، أكثر انفتاحاً على هاويتها بما هي تحاول به الاقتراب من ممارسةٍ شعريةٍ لها التعددُ والاختلاف كمتين منحفرتين في جسد النص وحداثته. ورفْعُ هذه الممارسة إلى مرتبة التعدُّد والاختلاف يعني، في البدء، انتهاجَ القصيدة المعاصرة سبيلَ المغامرة والافتتان بغاية إعادةِ بناء المسكن الشّعري، كمَسْكَنٍ رمزيٍّ ووجوديٍّ للذات الكاتبة، في مرحلة تاريخية وحضارية عَرَفَ فيها العالمُ العربيُّ هجُوم نماذجِ الثقافةِ الغربية عليْه، وعجْزَه الشخصيَّ عن اختيار نَمطِ تواجُده في المحيط الكوني الذي أصبح مسيَّجاً لكل اختيار وكل فعل.

وقراءةُ الشعر المعاصر، بهذا المعنى، اندماجٌ أبعدُ في قضايا الشعرية العربية، قديمها وحديثها، فيما هي استقصاءٌ لقضايا الإبدالات النظرية والشعرية الإنسانية، في أوربا وأمريكا، ثم في الجغرافية العالمية للشعر، حيث تتقاطع أسئلةُ الأمبراطوريات الشعرية القديمة الباذخةِ مع أسئلةِ الشعر العربي الحديث، من خلال الترسُّخ المعْرفيّ للفاعليات الفردية وقد أعلنت عن اختياراتها الشعرية في مُواجهتها للتقليدية التي ما فتئت تحصّن مواقعها وتدفع بالمساءلة والاقتحام لحدودها نحو جهاتِ المنْفَى.

لذلك لن نَتفاجأ بالمُنعرجات والتعثُّرات النظرية والتحليلية، كما لنْ نتفاجأ بغير المُمكن وهو يغمر ممكنَ خُطواتِ السفر في ليل النصّ الشعريّ، لا لأنَّ الشعرية، والقراءة النصية عموماً،

تلتقي باستمرار مع مآزقها، بل لأنّ الشعر المعاصر متبعٌ بفعل تعدد واختلاف ممارساته، ولأنه منشغلٌ باسترجاع موْقعه المعرفيّ. ومن ثم فإن الاكتفاء بعددٍ معيّن من الشعراء، وبنماذجَ نصية محصورة لهذه الأسْماء المحدودة، في كل من المركز والمحيط الشعريين، يطرحُ علينا مُجدّداً، وباستثْنائيةٍ صاخبةٍ، مدى إمكانية القراءة المتجانسة والمتكاملة، ومدى إجرائية مفهوم صلاحية العيّنة.

بهذا تكون تَعارُضاتُ القراءةِ مُلْقيةً بالسّالك في ليل النص ونظريته وحداثته إلى المهاوي السّحيقة التي لن يقتسم أحدٌ معه عذاباتِها. من هنا تصبح مخاطرةُ القراءةِ باديةً منذُ قرار السّفر.

وأخيراً تحتمي القراءةَ بما لا تنْتظِرهُ، إذ تتحول ملامسةُ العناصِر النّصية، في أوضاعها المجتمعةِ والمُفْردَة، زوغاناً عن الخط المُستقيم لتستنْهض عُنصراً أو تُهيِّئَ لضوءٍ أن يخْترق الحواجزَ في هذا النصّ أو ذاك، في هذا العنصُر أو ذاك. إضافةً إلى أن القراءة ستُفسح بقدر الاستطاعة للمكانِ المعرفيّ ـ الفلسفيّ أن يتبادل الحوارَ مع النّص، من خلال «فضاء الموت» دُونَما ابتغاءِ شطَطٍ أو تبرُّج. ذلك هو اختيار الشعرية العربية المفتوحة.

عبْرَ خمسةِ فُصول، إذنْ، يلتئِمُ هذا القسمُ الثالث. وللشقُوق اختفاؤُها حيناً وانكشافُها حيناً آخر. وبالغزْو أيضا نستهْدِي في رصْدِ مُمكن الدراسة، حيث تتولّى القراءةَ ملازمة التفكيك وإعادة البناء، باتباع خط الحلزُون الذي يختفي دوما بدائرته المفتوحة على اللحظة الثانية في القسم الرابع، ثم لاَ تنْتَهِي القراءة.

ونفترض في قارئ هذا الجزء أنه اطّلعَ على المقدمة النظرية التي افتتحْنا بها الدراسة في جزئها الأول، وصاحَب تنظير العناصر النصية وتحليلَها، حسب استدعاء السياقِ لها، من متن إلى آخر ومن محور إلى محور. وهذا التنبيه له ضرورته في توخّي إقامة شرائط المتابعة والحوار في مرحلة تهتدي بأسُسٍ منهجية ترافِقُ **الاستراتيجية النظرية** لقراءة الشعر المعاصر، وفق الفرضية التي نصْدُر عنها في إعادة بناء الشعر العربي الحديث.

إن تأكيدنا، مرة أُخرى، على **الاستراتيجية النظرية** لهذا العمل، يفسر الموقع المكثف الذي نخص به تحليل العناصر والأنساق النصية، أو المحور الذي ننتخبه، لهذا المتن أو ذلك، لأن التحليل، في هذه الحالة، هو مجرد معْبَر، نختبر به الأسس النظرية من جهة، ونفتح به التأمل على قضايا نظرية موسعة لاتختفي، بدورها، ضرورة الانتقال إلى الأسْئلة البعيدة أو القريبة. ذلك هو مفهوم اللحظة، الذي تطرقنا إليه في المقدمة، وتلك هي الطريق التي ننقاد إليها.

الفصل الأوّل

تعرُّفٌ وتحْديد

١. في التّصْنيف ولُغتِه الوَاصِفة

١.١. شجرةُ نَسب المُصْطلَح

يعكس وضع المصطلح النقدي للشعر المعاصر، الذي نحن الآن مقبلون على قراءته، بُعداً من واقع المتن ذاته، كمعطى نصي أو خارج نصي. إن هذا المتن يتقدم كثيراً في ربط العلاقة بين الممارسة الشعرية العربية ومثيلاتها في غير العالم العربي، وفق قوانين لها تراؤُها العلنيُّ والسريُّ في آن. إلا أنه يتسرب بين شقوق الممارسة النصية العربية القديمة، مُستحضراً، بطريقة أو بأخرى، انبثاقَ الشعر المُحْدثِ في العصر العباسي، الذي سكن الفعل الشعري العربي، وقاد النصَّ، كما قاد الشاعرَ والقارئَ معاً، نحو شُعلته السيّدة.

لقد التصق مصطلح الشعر المحدث والشعراء المحدثين بالحركة الشعرية التي أعلن عنها بصراحةٍ كُلٌّ من بشّار وأبي نواس وأبي تمام. وندرك سلطة هذه الحركة، ومدى غوايتها للذوق والخطاب والمعرفة، من خلال أحد رموز الثقافة العربية القديمة، وهو أبو عمرو بن العلاء الذي كان يقول «لقد كثُر هذا المُحْدَثُ وحسُنَ حتى لَقد هَمَمْتُ بِرِوَايته».[1] ومنذ ابن قتيبة نجد مصطلحين آخرين هُمَا «المتأخر» و«الحَديث»،[2] من غير تنافُرٍ في الاستعمال بينهما وبين

1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، م.س.، الجزء الأول، ص.11.

2) قال ابن قتيبة : «ولعلك تظن ـ رحمك الله ـ أنه يجب على من ألف مثل كتابنا هذا ألا يدع شاعرا قديما ولا حديثا إلا ذكره ودلّك عليه». المرجع السابق.، ص.8.
وقال أيضا : «ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار له، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، والمتأخر (منهم) بعين الاحتقار لتأخره». المرجع السابق.، ص.10.

«المحدث».[3] ومع ابن المعتز سينضاف مصطلح «البديع» والوصل بينه وبين «المحدثين».[4] ومن دون استقصاء تاريخي، أساسا، للمصطلح الخاص بالممارسة النصية لبشار وأبي نواس وأبي تمام، في حالاته المجتمعة، نقفُ على جملة من الأمور، منها أن المصطلح الخاص بهذه الممارسة النصية لم يكُنْ واحداً، وأنه لم يبلغ الهيمنة باتباع طريقٍ خطيٍّ تصاعديّ، وأن تعدده في البداية وما بعدها لم يحل دون التفاهم بين النقاد والشاعريين والبلاغيين. هذه أولياتٌ لها أن تتفرّع فتشمل دلالةَ المصطلح في تاريخيتها، وتزرعها عبر الحقول المعرفية المُتماسّة معها، وفي مقدمتها، بطبيعة الحال، علومُ القرآن والحديث واللغة، لكونها ملتقى القراءات ومنطلقها، أي تلك النقطة الجاذبة للمعارف نحو المركز الديني، أو المولدة لها، ومنها المعرفة الشعرية التي ظلت مع ذلك مكبوتة.

2.1 استِقْصَاءٌ فِي العَهْدِ القَرِيب

تلك إشارات تشتغل في اللاوعي الشعري، النصي والخارج النصي، بعيداً عن الإرادة وفي غفلة عنها. إنها أيضا فعلُ الاندماج في الإيقاع الكوني لحالاتٍ واحتمالاتٍ عرفت الشعرياتُ الأُخرى، في أوربا وروسيا واليابان كنماذج فقط، انبثاقها وتوتُّرها. بمعنى أن راهنَ الشعر العربي، وهو يبحث عن أفق مُغاير للفعل الشعري، مقودٌ بلا وعيه الشخصي، فيما هو خاضع، ضمن احتجاجه، لقوانين استبدت بالتاريخ الكوني للفعل الشعري.

وقبْل أي احتماء مباشر بالتصور الذي نصدر عنه في هذه الدراسة للتاريخ،[5] وما قد يكون لمفعوله من نتائج في إعادة ترتيب الفعل الشعري، أكان عربيّاً أم غير عربي، يظل لزاما علينا أن نلتجئ لاستقصاء عهدنا القريب، وهو يرحل شيئا فشيئا عن الذاكرة لأسباب ليس لنا الآن مجال لعرضها.

أ) كانت نازك الملائكة، في العراق، قادت ثورة عاصفة على التقليد من خلال مقدمتها لديوانها الأول **شظايا ورماد**، ولكنها لم تتعرض فيها لتسمية محددة تبمّ بها الإبدال الذي أصبح مستبداً بالقصيدة، واكتفت بتمييز عام لها هو ما سمته بـ«الأسلوب الجديد» مقابل «أسلوب

3) قال ابن قتيبة : «فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين». المرجع السابق، ص.10.

4) يقول عبد الله بن المعتز : «فقد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والاعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع..».
راجع **كتاب البديع** نشر وتعليق أغناطيوس كراتشوفسكي، لندن، 1935، ص.1.

5) راجع بهذا الخصوص الصفحتين 24 و40 من الجزء الأول، **التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989.

الخليل».[6] وفي بداية الخمسينيات، شرعت في كتابة دراسات عن «الشعر الحر»[7] بغاية توضيح حدود هذا الشعر بعد إحساسها بأن الحركة الشعرية الجديدة «قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ 1951».[8] وهي، بذلك، دراسات حاولت بها تجميد اندفاعة هذا الشعر، متراجعة عن اللانهائي في دعوتها الأولى، التي اختارت الدفاع فيها عن «الشعر الحر». وهذه الدراسات، التي ظهرت على فترات في مجلتي الأديب والآداب، هي التي شكلت أساس كتاب **قضايا الشعر المعاصر**.[9] وتطرح علينا هذه الدراسات، متفرقة في المجلات ثم مجموعة في كتاب، جملة من القضايا التي سنقف عندها في الصفحات القادمة. وما نتوقف عنده، الآن، يخص مسألة تسمية هذا الشعر بالدرجة الأولى، ونجمل ذلك في نقطتين :

النقطة الأولى هي الحجاب : إن تسمية «الشعر الحر» في عموم المتن، وانتقاء تسمية «الشعر المعاصر» لتكون على وجه الغلاف، فعلٌ أدّى إلى حجب دعوة نازك الملائكة، كما تبلورت في رمنيتها منذ بداية الخمسينيات، دفاعاً عن «الشعر الحر» لا عن «الشعر المعاصر». وهذا الحجاب ظل متحمياً على قراءات سابقة للكتاب،[10] وهو في الوقت ذاته يحمل دلالة على مستوى الوعي بالفعل الشعري وزمنه

إن مصطلح «الشعر الحر»، الذي تتبناه نازك الملائكة وتسمي به هذا الشعر، يتعاضد مع لغة قضائية تهيمن على الكتاب ككل (وسنتعرض لاحقاً لِلَمحَاتٍ منها)، وظيفتها تزكية السلطة الأبوية الرمزية التي تختصرها «لا» الناهية المتكررة في صُلْب الكتاب. بمعنى أن نازك الملائكة تمع

6) مما جاء في مقدمة الديوان الأول **شظايا ورماد** لنازك الملائكة سنة 1949 :
«والذي أعتقده أن الشعر العربي، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعها، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية «الموضوعات» ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد. أقول هذا اعتماداً على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتجاهاته، وأقوله لأنه النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوربية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس. والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة، ونحن بين الإثنين: إما أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبقها، أو ألا نتعلمها إطلاقاً».
راجع **ديوان نازك الملائكة** المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979، ص - ص.27 - 28. وبالنسبة للتمييز بين الأسلوبين راجع ص - ص. 14 - 15

7) نخص بالذكر «أساليب التكرار في الشعر»، مجلة **الأديب** الجزء الخامس، 1952؛ «الشعر والمجتمع»، مجلة **الأديب** الجزء السابع، 1953؛ «حركة الشعر الحر في العراق»، مجلة **الأديب**، الجزء الأول، 1954؛ «دلالة التكرار في الشعر»، مجلة **الآداب**، العدد العاشر، 1957؛ «العروض والشعر الحر»، مجلة **الآداب**، العدد الثاني، 1958؛ «الجذور الاجتماعية للشعر الحر»، مجلة **الآداب**، سبتمبر (أيلول)، 1958.

8) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار الآداب، بيروت، 1962، ص.33

9) الطبعة السابقة، وهي المعتمدة في دارستنا.

10) نذكر القراءات التي أنجزتها جمهرة من الدارسين والنقاد والشعراء العرب على الموقف من تصور نازك الملائكة للعروض في «الشعر الحر». وأهم هذه الدراسات هو كتاب محمد النويهي **قضية الشعر الجديد**، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1964، وكتاب **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر** لكمال خير بك، م.س. وهما معاً لا يعطيان أهمية للحجاب الموجود بين التسميتين.

قبل أن تبيح، تباشر عملية إخصاءٍ رمزية. وتكون نازك الملائكة، المرأة، محتلة لوضعية الأب، الرمزيّ طبعاً، هذا الأب الذي تنحته نازك الملائكة من صوت يختزل الشعر العربي القديم في صيغة النفي التي تعرّفُ بها المؤسسةُ النقديةُ ذاتها.[11] ومن ثم يبدو لنا ما يتخفّى وراء حجاب «المعاصرة» لنكتشف أن «الشعر الحر» في مفهوم نازك الملائكة، هو أساساً شعر خضوع.

والنقطة الثانية هي النسيان : يستوقفنا ذلك في تسمية نازك الملائكة لهذه الحركة الشعرية بـ «الشعر الحر». تقول نازك في كتابها **محاضرات في شعر علي محمود طه، دراسة ونقد**، بصدد موقف علي محمود طه من التجديد العروضي :

> «وكان أبرزَ من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة «أبولو» الأدبية. وقد دعا إلى أسلوب شعريٍّ جديد سماه بـ «الشعر الحر»، ونشر منه نماذج في مجلته. ولابد لنا من أن ننبه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبَنا الجديدَ الذي سمّيناه **بالشعر الحر** إلا في الاسم. وليتني كنت في سنوات صدور «أبولو» أكبر من صغيرة تتأرجح بين الطفولة وأوائل الصبا الغرير، فما من داعٍ قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسماً أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه. والواقع أنني لم أطّلعْ على دعوة أبي شادي إلا في سنة 1963، بعد أن انتشر الشعر الحر الذي دعوت إليه في العالم العربي كله انتشاراً جارفاً وسُمّي بالاصطلاح **الذي وضعتُه أنا له**. ولعلنا لا نحتاج أن نضيق بإطلاق اصطلاح «الشعر الحر» على الدعوتين كليهما، لأن دعوة الدكتور أبي شادي لم تلقَ رواجاً في حينها ولا أظنّها غادرت القاهرة، وها هو ذا علي محمود طه نفسه ـ وهو من جملة أبولو ـ يأبى أن ينقاد لها فلا ينظم بيتاً واحداً من ذلك الشعر الحر، وإنما يمضي في أسلوبه الذاتي».[12]

(11) يمكن ذكر نموذجين فقط هنا : ابن سلام الجمحي الذي يقول :
«وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه». **طبقات فحول الشعراء**، م.س.، ص.4.
وكذلك ابن قتيبة الذي يقول
«فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع بالنفوس ظمأ إلى المزيد». **الشعر والشعراء**، م.س. ص.21.

(12) نازك الملائكة، **محاضرات في شعر علي محمود طه، دراسة ونقد**، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة 1965، ص.187. والتشديد من عندنا.

ولئن كانت نازك الملائكة ترى أن دعوة زكي أبي شادي قد ماتت في مهدها[13] فإن تحليلها لتاريخ الشعر الحر قابل لإعادة القراءة في ضوء ما تقدمه هي نفسها من معطيات، وهو ما يمكن أن تقوم به دراسةٌ غير هاته التي ننجزها. وبدلاً من النزعة الأخلاقيـة، التي قد تؤطر مفهوم النسيان لدى نازك الملائكة، فإن من الممكن نقل دلالة هذا المفهوم إلى مكان آخر هو وضعية الثقافة العربية الحديثة بكل بساطة. إن نازك الملائكة وهي «الكثيرة القراءة» حسب تعبيرها،[14] لم تنج من التداول المعطوب للمعرفة بين الأقطار العربية،[15] وهو ما سيتكرر في دراسة لها عن «القصيدة المدورة» التي ساهمت بها في مهرجان المربد لعام 1978، وبرهنت فيها من جديد على أن المسألة متعلقة بالتداول المعطوب للأوضاع الشعرية بين المغرب والمشرق، أو بين المركز الثقافي العربي ومحيطه.والنسيان، هنا، يشير من ناحية ثانية لما هي عليه علاقتنا، كعرب، بثقافتنا الحديثة، فضلاً عن القديمة، وهي المبنية على النسيان والإلغاء.

ومرة أخرى تفضل نازك الملائكة مصطلح «الشعر الحر» في ديوانها **شجرة القمر** دون أن تنتصر له هذه المرة،[16] فقد حان وقت التراجع عن تلك المسافة التي كان كلاهما عنها، قبل ثلاث سنوات من صدور هذا الديوان فقط، مُمتلئاً بنشوة الظفر الأبدي، فلم تختر لها غير اسم «القمر» الذي كانت تذكرتْ به ما آلت إليه دعوة أبي شادي قبلها.[17] والاستمرار في التشبث بمصطلح «الشعر الحر» تأكيد لخصيصة الحجاب التي كانت واجهت به «الشعر المعاصر» كمصطلح متداول بين جماعة مجلة **شعر**[18] كما هو متداول في مجلة **الآداب**.[19]

13) المرجع السابق، ص.189

14) المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

15) ولا تشير نازك الملائكة إلى أن زكي أبو شادي صدر له هو الآخر كتاب بعنوان كتابها أيضا، وكان ذلك في القاهرة، 1959.

16) نازك الملائكة، **شجرة القمر**، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ط 1، بيروت، 1968

17) نورد أهم ما جاء في مقدمة ديوان **شجرة القمر** للوقوف على صورة القمر. تقول نازك :
«يلاحظ أن في هذا الديوان سبع قصائد من الشعر الحر، وقد يعجب بعض القراء من قلة هذا العدد بالنسبة لقصائد الديوان لأنهم ألفوا أن يروا طائفة من الشعراء وقد تركوا الأوزان الشطرية العربية تركا قاطعا وكأنهم أعداء لها وراحوا يقتصرون على نظم الشعر الحر وحده في تعصب وعناد، وأحب أن أذكر القارئ في هذه التقدمة أنني لم أدع يوما إلى الاقتصار على الشعر الحر، وأبرز دليل على هذا ديواناي السابقان، أما (شظايا ورماد) الصادر سنة 1949 وهو الذي دعوت في مقدمته إلى الشعر الحر دعوة متحمسة فلم تكن فيه إلا ست قصائد حرة بينما كانت القصائد الأخرى جميعا تنتمي إلى الأوزان الشطرية. وأما (قرار الموجة) ديواني الصادر سنة 1957 فقد اقتصر على سبع قصائد من الشعر الحر، ولا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي، وسبب هذا أنني أولا أحب الشعر العربي ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة، ثم إن الشعر الحر كما بينت في كتابي - قضايا الشعر المعاصر - يملك عيوبا واضحة أبرزها الرتابة والتدفق والمدى المحدود وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون. وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيتراجع الشعر إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها. وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة». المرجع السابق، ص - ص.15 - 17

18) استمر استعماله لدى أدونيس حتى بعد خروجه من شعر وقد كتب دراسة بعنوان: الشاعر العربي المعاصر أمام ثلاثة أسئلة، نشرت للمرة الأولى في مجلة «الآداب»، العدد الرابع، السنة الخامسة عشرة، أبريل (نيسان) 1967. وأعيد نشرها في كل من مجلة **الأدب الافريقي الأسيوي** سنة 1968، وكتاب **زمن الشعر** دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1972.

19) لا نتعرض هنا للصراعات بين **الآداب** و**شعر**، ونشر كتاب نازك الملائكة ضمن منشورات دار الآداب يدخل في هذا الصراع

ب) سينتقل التحديث في الشعر، إبان الخمسينيات، من حقل العروض، كما في «الشعر الحر» لدى نازك الملائكة، إلى حقل أوسع يشمل «روح العصر» أساساً، وهو ما يعطي لهذا المفهوم، في سياقه الثقافي والتاريخي، بُعداً يتعارض فيه التحديث الشعري مع الرومانسية العربية.

إن من الصعب ادعاء وضع تصميم مُصَفًّى لتاريخ الأفكار الشعرية في ثقافتنا الحديثة، فالدراسات الأساسية لم تنجز بعد ولكن هناك بعض العناصر التي تساعدنا في رصد الأفكار الداعية إلى الخروج على الرومانسية العربية وتوسيع مفهوم التحديث في آن. يمكن رصد ذلك من خلال مقالات دالة ظهرت في فترة مبكرة لكل من محمود أمين العالم، [20] وجبرا إبراهيم جبرا،[21] وبدر شاكر السياب،[22] إلا أن صدور بيان يوسف الخال كان، بالتأكيد، العلامة البعيدة لهذا الوعي الشعري المغاير.

كان ذلك في 31 يناير (كانون الثاني) 1957، بعد سنتين من عودة يوسف الخال من أميريكا التي كان سافر إليها في 1948، وتشكيل مجلة **شعر** صحبة أدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة.[23] هذا البيان هو الذي افتُتح به نشاطُ مجلة **شعر**، ونشر في العدد الخامس من **محاضرات الندوة اللبنانية** في السنة ذاتها.[24]

20) محمود أمين العالم، «مستقبل الشعر العربي»، مجلة **الأديب**، صيف 1949.
21) جبرا إبراهيم جبرا، تقديم ديوان بلند الحيدري، **أغاني المدينة الميتة**، مطبعة الرابطة، بغداد، بدون تاريخ
22) بدر شاكر السياب، مجلة **الآداب**، العدد السادس، يونيو (حزيران) 1954 وكتابة السياب جاءت كتعليق على ما كان كتبه كاظم جواد في العدد الخامس من المجلة ذاتها تحت عنوان «بين التأثر والتشويه والسرقة». وبخصوص موقف السياب من مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر، وموقفه أيضاً من الرومانسية نورد المقتطف التالي:
«إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات متشابهة بين بيت وآخر... إنه بناء فنيٌّ جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق (الميوعة الرومانتيكية) وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به. والتشديد من عندنا.
راجع **كتاب السياب النثري**، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر، مطبعة البلابل، فاس، 1986، ص - ص.128 ـ 129
23) كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص.63 والملاحظ أن اسم نذير العظمة أتى بدون ألف ولام في العدد الأول من مجلة **شعر**، كما في ترجمة كتاب كمال خير بك، ثم أتى في العدد الثاني من المجلة نفسها بالألف واللام.
24) المرجع السابق، ص.65، وقد بذلتُ مجهوداً كبيراً، بمساعدة شخصية من يوسف الخال نفسه، ثم من أدونيس وخالدة سعيد ويمنى العيد، للحصول على نسخة مصورة من المحاضرة فلم نفلح. ويذكر يوسف الخال من جهته، في كتابه **الحداثة في الشعر** أن المحاضرة ـ البيان ألقاها في نهاية 1956 لا في بداية 1957 كما في كتاب كمال خير بك. راجع كتاب يوسف الخال السابق ذكره، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص.80. ونتبه هنا إلا أن «الندوة اللبنانية» كانت من تأسيس ميشال أسمر، ونظمت محاضرات من 1938 إلى 1958.

في هذا البيان خص يوسف الخال بالنقد الوضعية المتخلفة للشعر في لبنان بالدرجة الأولى.[25] إنه نقد عنيف، لا يتصالح مع التقليد الذي أخضع كُلاًّ من الممارسات النصية الرومانسية والرمزية (السائدة آنذاك في لبنان) لسلطته. ومما جاء في هذا البيان :

«إن الشعر اللبناني المعاصر شعر عربي تقليدي، وهو شعر متخلف عن هذا العصر. إنه في كلتا الحالتين شعر غيرُ حديث. إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي. فعمودُ الشعر هو هو، ووحدةُ البيت : القصيدة هي هي، الوزنُ والقافيةُ لم يجرِ عليهما أيُّ تعديل، الأغراضُ الشعرية القديمة، بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملحمة، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظرُ إلى الأشياء أو الخبرةُ الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهمّ، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية «عتيقة» ».[26]

والآكَدُ، في سياق تحليلنا للتسمية، هو ورود مرادفات لتسمية الشعر التقليدي، منها «متخلف عن هذا العصر» و«غير حديث». لا نعثر، هنا، على تسمية مباشرة لما ينتجه المنشغلون بالتحديث الشعري ما دامت الدراسة ـ البيان تتوخى نقد ما هو متداول من قيم شعرية وجمالية في لبنان، ومن ثم فإنه يعرّف الممارسةَ المغايرةَ لتلك بالنقيض. وهكذا يعطي امتيازاً في تعريف الحركة الشعرية الجديدة للارتباط بـ «روح العصر»، وما يفرضه التحديث الشعري من وضع برنامج[27] ينتشل الفعل الشعري من تقليديته.

(25) ومبر عن ذلك أيضا بتوجهه نحو شعراء غير لبنانيين. يقول كمال خير بك :
«وهكذا، فباستثناء خليل حاوي، وهو الشاعر اللبناني الطليعي الوحيد يومذاك، فإن جهود يوسف الخال قد اتجهت في جانب كبير منها، صوب الشعراء العرب غير اللبنانيين، الذين كان توجههم التحديثي قد سبق وتكشف في نتاجهم الشعري»
المرجع السابق،، ص.63.

(26) المرجع السابق،، ص.67.

(27) المرجع السابق،، ص ـ ص.68 ـ 69. وكذلك كتاب يوسف الخال الحداثة في الشعر، م.س. ص ـ ص.80 ـ 81. ويحصر يوسف الخال البرنامج الشعري في النقاط التالية

1 ـ التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه ـ أي بعقله وقلبه معاً

2 ـ استخدام الصورة الحية ـ من وصفية أو ذهنية ـ حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه، والاستعارة، والتجريد اللفظي، والمماحكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من شعاع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.

3 ـ إبداع التعابير والمفردات القديمة التي استنفدت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

4 ـ تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

5 ـ الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

6 ـ الإنسان ـ في ألمه ورجائه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته ـ هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

7 ـ وعي التراث الروحي ـ العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هو دون ما خوف أو مسايرة أو تردد

وإعطاء الامتياز لـ«روح العصر» هو من بين ما مكّنَ تسمية «الشعر المعاصر» من تجديد حيوية انتشارها أولاً، ثم ساهم، ثانياً، في الانتقال بمفهوم التحديث من حقل العروض إلى حقل «الخبرة الكيانية في الحياة». وبهذا يكون مجمل ما كُتب من دراسات، في هذه الفترة، عن ضرورة تجديد الرؤية إلى الشعر، من حيث هو أبعد من العروض، توسيعاً لحرية الشاعر وتأكيداً لدور المعرفة والخبرة الحياتية في بناء قصيدة عربية مغايرة.

وعلى هذا النحو أيضاً سيظل يوسف الخال مخلصاً للمبادئ التي أعلن عنها في بيانه الأول، جاعلاً من حداثة الشعر المعاصر ضرورة للتجاوب مع الوضع الشعري الإنساني ومع متطلبات تحديث العقلية العربية وشعرها في هذا العصر. وإلى ذلك يشير يوسف الخال عندما يقول :

> «على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى، وأعطت نتاجاً أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة، بل عالمي المستوى أيضاً».[28]

فأن يكون الشعر العربي لحق بالشعر المعاصر في آداب أخرى معناه أن هذا الشعر تحدّى عوائقه الداخلية وانطلق، من غير خشية، إلى فضاء حريته المستعادة.

ج) هناك أيضاً مصطلح «الشعر الحديث» الذي استرسل في الظهور، وأخذ وضعية السلطة منذ الخمسينيات، على الأقل، من خلال العدد الخاص لمجلة **الآداب**،[29] وبعض الدراسات المنشورة في مجلة **شعر**، وفي مقدمتها دراسة أدونيس بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث».[30] ورغم أن الهامش المرافق للصفحة الأولى من الدراسة يذكّر بـ«دراستين هامتين» سابقتين على دراسته، وهما «مستقبل الشعر في لبنان» ليوسف الخال، و«الجذور الاجتماعية للشعر الحر» لنازك الملائكة [31] فإن الفرق بين دراسة أدونيس وبين دراستي يوسف الخال ونازك الملائكة مثبت بدءاً في مستقبلها لا في حاضرها.

8 ـ نعوص إلى أعماق التراث الروحي ـ العقلي الأوروبي، وفهمه وكونه، والتفاعل معه.
9 ـ الافادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم. فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الاغريقي.
10 ـ الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.
المرجعان السابقان، والصفحات ذاتها.

(28) يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، م.س.، ص.14.

(29) أصدرت مجلة **الآداب** عددا خاصا بالشعر الحديث في يناير 1955، كما أن بيان يوسف الخال المنشور سنة 1957 لمّح للمصطلح عن طريق السلب، حيث يرى إلى الشعر اللبناني أنه «غير حديث». ومعلوم أن مصطلح «الشعر الحديث» استُعمل قبل الخمسينيات، وهي فترة لسنا منشغلين بها الآن.

(30) مجلة **شعر**، ع 11، السنة الثالثة، 1959، ص.79. وهي أول دراسة تنشر في المجلة بهذه الصفة التنظيرية الموسعة.

(31) سبق التعريف بدراسة يوسف الخال، أما الثانية فنشرتها نازك الملائكة في مجلة **الآداب**، شتنبر (أيلول) 1958، وأعيد نشرها ضمن الفصل الثاني من كتابها **قضايا الشعر المعاصر**، ص. 35 من الطبعة المعتمدة في هذا البحث.

تحمل دراسة أدونيس مشروعاً تكوينيّاً سيتفرّع في اللاحق إلى آفاق لا تكف عن الفور في الحداثة ومساءلتها. إن دراسة أدونيس هي بمثابة بيان أوّلي يجسدن القضايا الرئيسة التي سترافق مغامرتّه في الكتابة الجديدة، وهي بذلك برنامجٌ متكاملٌ من حيث الرؤيةُ إلى الفعل الشعري. سنؤجل تحليل هذا البرنامج، ونقتصر على توضيح ما نحن بصدده حول نواة الرؤية الشعرية لدى أدونيس إلى «الشعر الحديث» من خلال الفقرة التالية من الدراسة، وقد جاء فيها :

> «هناك، إذن، في الشعر الحديث تجاوزٌ وتخطٍّ يسايران تخطّي عصرنا الحاضر وتجاوزَه للعصور الماضية، في جميع الحقول، وبخاصة الحقل العلمي. إن له، بهذا المعنى، حقيقتَهُ الخاصة ـ حقيقةَ العالَم الذي لا يعرف المجتمع الحاضر أن يراه، والذي يتعلم الشاعرُ رؤيتَهُ ويُعلِّمُها. فعاداتنا الفكريةُ وحاجاتُنا العمليةُ تمنعنا من رؤية الحقيقة، كما هيَ، أو الواقع، كما هو. والشاعر لا يرضى بمعنى الأشْيَاء، الذي تضفيه عليها العادةُ الإنسانية، مهما كان مفيداً، ويبحث لها عن معنى آخر. إذْ يتكفل الشعرُ بهذه المهمة، ينفصل عن التقليدِ والعادةِ، ويصبحُ دورُه في أن يوقظنا ويخلّصنا من الخدر ـ من الأفكار المشتركة الضيقة. هكذا يدهشنا ويحير طرائقَنا في الفكر والرؤية، إذّاك لابد من خلْقٍ شعري لا يتمُّ، كما يُنتظر عادة أن يتم».[32]

تضعنا هذه الفقرة مواجهة مع قضايا أساسية منها : التجاوز والتخطي؛ العصر الحاضر والتحاور في الحقل العلمي؛ الشاعر وتعلّم الرؤية؛ الانفصال عن التقليد؛ الشاعر والدهشة؛ الخلق الشعري الناقص (الذي لا يتم). ولعل القضية الأخيرة هي محور ما نرمي إليه من كون هذه الدراسة ستجد دلالتها في مستقبلها لا في حاضرها. ومستقبلُها هو الممارسةُ النصية الدالة التي تترك أثرها الموشوم على جسد الشعر العربي، وعلى النصوص النظرية التي لازمت هذه الدراسة.

د) لم يناقش أدونيس نازك الملائكة بعد صدور مقالاتها متفرقة، ثم مؤتلفة في كتاب،[33] ولكنه أبرز فيما بعد حدود رؤية يوسف الخال الذي كان إلى جانبه مسؤولاً عن مجلة **شعر**. وهكذا تعرض أدونيس في نصه النظري المطول بعنوان «تأسيس كتابة جديدة»[34] إلى الخلاف بينه وبين الخال، وإلى سبب انفصاله عن مجلة **شعر** سنة 1963،[35] ضمن رؤية متكاملة، هذه

32) مجلة **شعر**، م.س.، ص.79.

33 المقصود هو **قضايا الشعر المعاصر**، م.س. وقد قام يوسف الخال بمناقشة آراء نازك الملائكة في دراسة له بعنوان «رواسب الجمود في حركة الشعر»، راجع كتابه **الحداثة في الشعر**، م.س.، ص.32.

34) نشر النص على ثلاث حلقات في مجلة **مواقف** التي أسسها أدونيس سنة 1969، راجع الأعداد 15، 16، 17 / 18، 1971

35 لم يعد اسم أدونيس موجودا في هيئة تحرير مجلة **شعر** ابتداء من العدد 27، صيف 1963، والافتتاحية التي كتبها أنسي الحاج لهذا العدد بعنوان «الأسئلة المعتمة» توحي بأسباب الخلاف، راجع العدد نفسه، ص ـ ص.7 ـ 8.

لمرة أيضاً، إلى «الكتابة الجديدة» التي أصبح النزوعُ نحو تأسيسها هو سمة النصوص التي نشرها في محنة **مواقف**. يقول أدونيس :

«أدّى عملُنا سوية في مجلة **شعر**، يوسف الخال وأنا، بالتعاون مع الأصدقاء الآخرين الذين كوّنوا هيئة تحريرها ـ القريبة العاملة والبعيدة المتعاطفة ـ أدّى عملُنا إلى ترسيخ مُناخ التجديد، نظريّاً وفنيّاً، بحيث أصبحتْ خارج الشعر كلُّ محاولة لتحديد الشعر كما كان يحدده النظريون القدامى. وفي أواخر عملنا المشترك أخذ يتضح لي أن هذا الذي حققناه، وهو مُهمٌ جداً، لا يكفي. خصوصاً أن معظم هؤلاء العاملين وقَفُوا عند حدود تغيير **الطريقة الموروثة** واكتفوا بهذا التغيير».[36]

ويضيف أدونيس :

«ما نحاوله اليوم، في **مواقف**، يتجاوز ما بدأتْه **شعر** ويكمله في آن. فلم تعُدِ المسألة هي أن نغيّر في الدرجة، بل أصبحت المسألة هي أن نغيّر في النوع، أو في المعنى. لم تعد المسألة، اليوم، مسألةَ القصيدة، بل مسألة **الكتابة**. كنت في **شعر** أطمح إلى تأسيس **قصيدة** جديدة، لكنني في **مواقف** أطمح إلى تأسيس **كتابة** جديدة».[37]

قبل أن يكون هذا المدخل النقدي مُوجّهاً ليوسف الخال أو لأدونيس نفسه ومجلة **شعر** معاً، يتوجب علينا قراءته في سياق أوسع هو تصور أدونيس للفعل الشعري الذي «لا يتم»، كما جاء في محاولته السابقة التي كان نشرها في **شعر**، ووقفْنا عندها. إنّهُ، بتعبير آخر، نقدٌ لكل رؤية سكونية، مطمئنة، ترى إلى النص كنهاية لممارسة بلغت منزلة الاكتمال والاستقرار. وهو بذلك يتبنّى تصوُّراً نقدياً لا تنفلت منه ممارستُهُ السابقة، في الوقت ذاته الذي تتأمل فيه وضعية القصيدة العربية الحديثة برمتها.

ولنا أن نتوقف، هنا، عند جملة من المعطيات التي كان لها مفعولُها في تغيير المكان النظري والنصي لأدونيس، لينتقل من الوضعية السائدة للقصيدة المعاصرة إلى الكتابة. ولربما كان أهم هذه المعطيات هو :

1 ـ مسايرة أدونيس للإبدالات الأدبية والمعرفية، في فرنسا خصوصاً، وقد انطبعت بالانفتاح على الممارسات النصية والمقاربات النظرية لما بعد الحرب العالمية الثانية.

36) **مواقف**، ع 15، ص3.
37) المرجع ذاته، ص4.

2 ـ عثوره على كتاب **المواقف** للنفري سنة 1965.[38]

3 ـ الوضع الشعري الذي خلقته الثورة الفلسطينية، وخاصة ذلك الذي تحول فيه الشعر إلى «تبشير ووثوقية».[39]

4 ـ إنجاز أطروحة جامعية في موضوع **الثابت والمتحول ـ بحث في الاتباع والإبداع عند العرب**، نال بها دكتوراه الدولة في الأدب العربي سنة 1973.

لهذه المعطيات، بطبيعة الحال، تنوعُها وإشكالياتُها، على أنها، قبل هذا وذاك، عامل أساسي في تحرير أدونيس من كسل الجاهز والوثوقي، وفي إخصاب تورُّطه في الحداثة الشعرية وتطعيم قلقِه الإبداعي بفضاء هادم لحجة الخطوة الأخيرة. لذلك يكون «بيان الحداثة» مُهيّأً بمحصل هذه المقدمات، فلا تنجو الحداثة في كليته من ارتجاج يمزق الرسط الميكانيكي بينها وبين العصر الحديث. ويشرع أدونيس في «بيان الحداثة» قائلاً :

> «أبدأ بالكلام على أوهام الحداثة. ذلك أنها أوهامٌ تتداولها الأوساط الشعرية العربية وتكاد، على المستوى الصحفي ـ الإعلامي، أن تخرج بالحداثة عن مدارها، عدا أنها تفسد الرؤية وتشوه التقييم.
>
> أوجز هذه الأوهام في خمسة. تُوهِم بثلاثةٍ منها مقتضياتُ التطور الثقافي بعامة. أما الإثنان الآخران فتوهم بهما مقتضياتٌ فنية، بخاصة».[40]

والأوهام الخمسة هي الزمنية، والمغايرة، والمماثلة، والتشكيل النثري، والاستحداث المضموني.[41] ويستمر البيان في بسْطِ القضايا المتفرعة عن هذه الأوهام وشرائطها الخارج النصية،

* يقول أدونيس عن علاقته الأولى بالنفري:
«عاش النفري في النصف الأول من القرن العاشر، ومات حوالي 965 ميلادية. ومنذ هذا التاريخ حتى سنة 1965 بقي مجهولا في الأوساط الشعرية العربية. وكان المستشرق أربري قد طبع نتاجه في كتاب بعنوان **كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات**، دون كل معاصر في الجامعة المصرية بالقاهرة سنة 1934، وصدر عن مطبعة دار الكتب المصرية. وقد اهتديت إليه، شخصيا، بالمصادفة، سنة 1965، حين كنت أعمل في تهيئة ديوان الشعر العربي، واضطرتني طبيعة العمل إلى الاستعانة بمكتبة الجامعة الأمريكية ببيروت. ومما لفت نظري حين أخذت الكتاب أنه لم يخرج من المكتبة إلا مرة واحدة، وذلك في سنة 1954 ـ أي بعد مرور عشرين سنة على طباعته، وربما على وجوده في المكتبة كذلك». راجع مجلة **مواقف**، ع 18/17، 1971، ص 7. وأضاف أدونيس في الهامش الثاني من الصفحة نفسها: «من اسم هذا الكتاب أخذ اسم المجلة. وهو يشير إذن إلى الجذرية والتنوع ضمن الوحدة وليس إلى التناقض والتبعثر و«الليبرالية»، كما يحاول البعض أن يفسروه».

** راجع مقال أدونيس «عشر نقاط لفهم الشعر العربي الجديد»، **مواقف** ع 25/24، ص.221. ومما جاء فيه عن الشعر الجديد: «الشعر هو، بالطبيعة، شعر نقد وهدم ورفض. إنه شعر تطلعي، تجاوزي، وليس شعرا **تبشيريا ووثوقيا**. ومن هنا لا يمكن أن يكون إلى جانب ما هو راهن موروث، أو إلى جانب النظام أيا كان، من هنا. كذلك، لا يمكن ربط القيمة الشعرية بمدى الانتشار الجماهيري، بل بمدى **القدرة على خلق حساسية جديدة، وطرق تعبيرية جديدة، وقيم جمالية جديدة** ـ أي بمدى القدرة على زلزلة **الأشكال والمعاني الموروثة** وفتح الآفاق لأشكال ومعان جديدة. فكل شعر جديد حقا، كل شعر حقيقي، اليوم، لا جمهور له بالمعنى الواضح، ويستحيل أن يكون له هذا الجمهور، ضمن المرحلة التاريخية الراهنة، وإلى أمد غير منظور».

* أدونيس، **فاتحة لنهاية القرن**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980، ص.313

** المرجع السابق، ص ـ ص.313 ـ 315

مهما كان مبعثُها، القديم أو الحديث، الشرق أو الغرب، ليصل إلى ما نعتقد أنه ذو أسبقية في سياق تحليلنا لارتباط الشعر الحديث لدى أدونيس بالنقصان، وهو أنه :

«ينبغي التأسيسُ لمرحلة جديدة : نقد الحداثة. فالحداثة انتقالٌ نحو بنيةٍ، رؤيةٍ مّا، حساسيةٍ مّا، تشكيلٍ مّا. ليست للغايةِ، وليست في حد ذاتها، ولذاتها، قيمةً بالضرورة.

الأساسي هو الإبداع من أجل مزيدٍ من الإضاءة، من الكشف عن الإنسان والعالم. الإبداع لا عمر له. لا يشيخ، لذلك لا يَقيِّم الشعرَ بحداثته، بلْ بإبداعيته. إذ ليست كل حداثة إبداعاً، أما الإبداع فهو أبدياً، حديث»[42]

هي ذي الحداثة معرضة للهدم، وقد أصبحت الآن مرتبطة بالإبداع والإبداعية، خارج الزمن مُطلقاً. لا شك أن النظرية العامة التي استحوذت على النص ولغته الواصفة أثناء مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات، في فرنسا قبل غيرها، قد تحولت في «بيان الحداثة» إلى نص غائب. وليس هذا وحده جديراً بالملاحظة، إذ النصوص النظرية السابقة لأدونيس هي نفسها تأخذ في هذا البيان وضعية النص الغائب. لننتظر قليلاً.

إن استعمال مصطلح «الشعر الحديث» من لدن أدونيس (وقد اشترك في ذلك مع غيره) ثم انتقاله إلى مصطلح ثانٍ هو «الكتابة الجديدة» والانتقال محدداً إلى نقد الحداثة، لا تمثل مرحلة واحدة من الوعي الشعري لأدونيس. لقد تدخل زمنُ الشعر وزمنُ الشاعر معاً في تحقيق هذا الانتقال. على أن نواة تعريف الشعر الحديث بالنقصان هو ما سيرافق الخطوات اللاحقة للخطوة الأولى.

هناك قضايا نظرية تطرحها دراسات أدونيس عن الشعر والحداثة، لنا الآن تأجيلها، حتى نركز، في السياق الراهن، على ما انطبع به مصطلح «الشعر الحديث» ثم مصطلح «الكتابة الجديدة» من رؤية فكرية لا تقف عند حد العروض أو حد روح العصر، فتؤالف بين تعامل مخصوص مع اللغة ووصْلٍ بين الشعر والفكر في أفق حضاري موسّع. بهذا تكون دراسة أدونيس الأولى تأريخاً لوعي شعري يستحضر المأزق ويخرج بتحديث الشعر من النقاشات التي تمحورت حول العروض، أو حول أوّليات روح العصر.

42) المرجع السابق ، ص.340.

هـ) وتُصوِّغ خالدة سعيدة مجازاتِ المسار، بطبقاته الأرضية المنضغطة بعضها ببعض، باستعمال مصطلح «الحداثة العربية المعاصرة»، لتستخلص قوانين الفعل الحداثي. تقول خالدة سعيد :

«تقدم هذه الشواهدُ مفتاحاً رئيسياً لدراسة الحداثة العربية المعاصرة، إذ تُشير إلى سؤال محوري تطرحه هذه الحداثة هو سؤال الهُوية، كما تبيّن الخصوصيةَ في طرح السؤال حين تكشف عن التصدع العميق في «الأنا»، وهو التصدع الذي يميز الهوية بالتأزم والحركة والتغيّر».[43]

إن خالدة سعيد لا تقف عند الشعر، كما لا تقف عند الممارسة النصية لما بعد الحرب العالمية الثانية، ولذلك فهي حين تمزج بين الحداثة والمعاصرة تعيد قراءة الماضي القريب لترى إلى تجانسه وتفاعله أساساً. وهكذا تقول :

«ويمكن القول من ثم إن الحداثة لم تبدأ في الخمسينات مع حركة التجديد في الشعر، على أهمية هذه الحركة. والسّجال الذي احتدم مع هذا التجديد لم يكن الأول من نوعه، وإن اتخذ طابعاً حاداً بسبب من المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية».[44]

والجمع بين الحداثة والمعاصرة في مصطلح واحد هو «الحداثة الشعرية المعاصرة» سعي إلى الفصل بين حداثة الشعر العربي في عصوره الماضية وحداثته في العصر الحاضر، ولكنه في الوقت نفسه ارتباط بأسئلة الشعر ضمن أسئلة الهُوية وقد تخلت عن الالتئام لترافق الجسد المقطّع، فلا تكون الهوية عندئذ معلومة وثابتة، محفوظة في خزانة تقيها من فعل الزمن، بقدر ما تصبح هوية متأزمة فيما هي منشدّةٌ إلى ما يحررها من جمودها.

وشيئاً فشيئاً تأخذ هذه التسمية مسافة عن الخطابات الافتتاحية، التي احتفلت بها الخمسينيات، لترحل عمقيّاً في مسارات الثمانينيات وما كشفت عن انطفاء عنفوان النموذج والحالة.

43) خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلجامش، مواقف، ع 52/51، 1984، ص.15.
44) المرجع السابق، ص.27.

و) لن تتوقف مغامرة التسمية حتماً. ذلك مآلها. ويدعونا ثبت لائحة **المصطلحات الموجهة** لتصنيف وقراءة شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية، في العالم العربي، إلى تأمل اختلافاتها وإبدالاتها أيضاً. هناك **الشعر الحر** الذي دعت إليه نازك الملائكة، ثم اكتشفت فيما بعد أن زكي أبو شادي سبقها للمصطلح، ثم هناك **الشعر المعاصر** الذي انتشر شيئاً فشيئاً قبل الخمسينيات ثم ساد وترسخ بين جماعتي **الآداب وشعر**، ثم **الكتابة الجديدة** أخيراً، وقد اخترقت الحقل النقدي بسرعة نجم راحل إلى حيث لا ندري.

وبسرعة نحسم في المستوى الأول من هذه **المصطلحات** فنشير إلى أن الحداثة تجسدنت هذه المرة في **الشعر الحر** كعتبة سفلى للممارسة النصية، **والشعر المعاصر** كعتبة عليا، وتكون **الكتابة الجديدة** الطرف الأقصى لهذه العتبة العليا. وجميع هذه المصطلحات ذات مصدر غربي. **فالشعر الحر** ليس من ابتداع زكي أبو شادي أو ابتداع نازك الملائكة كما يوحي بذلك كلامهما، بل هو ترجمة لمصطلح Vers libre بالفرنسية و Free Vers بالإنجليزية، وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربية منذ العشرينيات إلى جانب **الشعر الحديث**، ومن ثم فإن إعادة استعماله من طرف شعراء ونقاد الخمسينيات جاء محمّلاً بحيوية نظرية لم يكن يمتلكها من قبل، ولا وجود له بتاتاً في المصطلح النقدي العربي القديم. كما أن **الشعر المعاصر** ترجمة لمصطلح La poésie Contemporaine بالفرنسية، وContemporary poetry بالإنجليزية، أما **الكتابة الجديدة** فهي متصلة باللغة الواصفة لرولان بارط، ثم تبنتها جماعة طيل كيل Tel quel الفرنسية وقد اتسع شعاعها ليشمل الفلسفة أيضاً كما هو الحال لدى جاك ديريدا. ونقل أدونيس لهذا المصطلح وقراءته في ضوء نظرية العرب القدماء لا تغير من الأمر شيئاً، رغم الضرورة المستعجلة لاستجلاء العلائق والاختلافات بين المفهومين والاستعمالين، في القديم العربي والحديث الأوربي.

هكذا تكون الحداثة الشعرية متنوعة الاشتقاق منذ العشرينيات لتستقر على أرض لا شيء يطمئ براكينها. وعدولاً عن المباغتة الآسرة لما يغرينا به المستوى الأول، ننحاز لالتقاط المستوى الثاني من وضعية هذه المصطلحات، وهو ينقل الكلمات ـ المفاتيح من خطها الأفقي إلى خطها العمودي، حيث النواةُ الدلالية تظل ذات استعجال أقصى. **فالشعر الحر** يدل أساساً على القوانين العروضية التي سعى الشعرُ نحو التحرر منها، أي «القواعد الأقل» التي مارسها زكي أبو شادي ولم تصل إلى درجة من التعميم، حسب نازك الملائكة، أو التي مارستها نازك الملائكة نفسها ووجدتها معممة بعد لأي على امتداد العالم العربي، ثم تراجعت عنها. **والشعر المعاصر** أساسه الرؤية إلى الشعر العربي، بارتباط مع خارجه، في ضوء قيم قادمة من الغرب هي تحديداً معيارُ المعاصرة، وهذا ما وجدناه عند كل من يوسف الخال أولاً ثم أدونيس لاحقاً، وما رافق مرحلة الدعوة من

كتابات موزعة هنا وهناك.[45] والكتابة الجديدة موقف نقدي يشمل الممارستين النصية والنظرية في علائقهما المنشبكة بالقديم والحديث، بالشرق والغرب، بالنصي والخارج النصي، بالمُنْتِج والمنتُوج ومُعيد الإنتاج.

ولا تغيب المفاهيم الأساسية لحداثة الشعر العربي، منذ التقليدية، عن الاشتغال في الإبدالات النصية والنظرية في آن. فالنبوة، والحقيقة، والتقدم، والخيال (التخييل) تمارس فعلها في تحديد كل ممارسة نصية وتنظيرية، في الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة، بعد أن غيّرتْ مكان تأويلها، سواء أكان مكان التقليدية أم الرومانسية العربية. واسترسال اشتغال هذه المفاهيم الموجهة للشعر العربي الحديث هو ما يجعل الحداثة ذات تاريخ طويل، وهي هنا بمظهر مغاير.

ويفيدنا هذا المستوى الثاني لوضعية المصطلحات في تبصُّر الفروقات النوعية بين النوى الدلالية واحتمال أُفُقِ مسارها. وارتباطاً مع ذلك نفهمُ كيف أن الشعر الحر حرص على انشداده إلى الرومانسية العربية، بل وجدَ مخرجاً ليُلائِم التقليدية، وكيف أن الشعر المعاصر توقف عند القضايا الأولية للعلاقة باللغة وخارجها، وكيف أن الكتابة الجديدة مشروعٌ قائمٌ على ما يسِمُهَا كمغامرة لها «الاحتمال بالمُنفتِح والهَادِم»، ولكن الكتابة الجديدة، كأُفُقٍ آخر للمغامرة، تأخذ مكان الطرفِ الأقصى للشعر المعاصر، الذي هو بؤرة الحداثة الشعرية لما بعد الحرب العالمية الثانية، وقد تحولت إلى محتمِلةٍ التعددَ والاختلافَ، على عكس ما ساد التقليديةَ والرومانسيةَ العربيةَ في تصوُّرها للحداثةِ مهما كانت متباينةَ التصور في الممارستين معاً.

2 ـ وضعيةُ المَتْن

أمدنا رصد المصطلح، في تاريخيته وأوضاعه، بما يُمكن أن نمتد به أمكنة القراءة، من غير ادعاء مقدُرتنا على استنفاد مخزون بداية الإشارات التي وقفنا عندها، لأن المخْزون أوسع مما يتراءى عند الإطلالة، فضلاً عن كونه مُحتمياً بحدود القراءة. وما نستنتجه، بدءاً، هو الاختلاف الشَّاسع بين المتن الشعري التقليدي ومتن الشعر الرومانسي العربي من جهة، والشعر المعاصر من جهة ثانية. لقد انطلقنا من فرضيةِ توفُّرِ كل متنٍ على عتبتين سفلى وعليا، وحاولنا في القسمين

(45) لأدونيس شهادة دالة بخصوص الشعر العربي المعاصر وعلاقته بالنموذج الأوربي. يقول أدونيس: «إنني من جيل نشأ في مناخ ثقافي كان الغرب الأوربي يبدو فيه، بالنسبة إلى العرب، كأنه الأب ـ الأب الثقافي خصوصاً. والأب هنا هو الآخر / الغير. وقد دخل في الذات العربية، وشقها زمنياً إلى إثنين، أي شقها هي إلى إثنين الواحدة منهما لا تعاصر الأخرى. وفي هذا كان الغرب الأوربي يبدو كأنما هو أفق الإنسان، كإنسان، وكأن على الذات العربية أن تتحدد به وفيه. ـ وكأن هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته في آن». مواقف، ع 42/41، 1981، ص.3.

السابقين البرهنة على صحة هذه الفرضية دونما صعوبات قـرية، وها نحن مع الشعر المعاصر نتبين استحالة تطابق المتون جميعها مع بعضها بعضاً.

يُحيلنا وضع الحداثة الشعرية لما بعد الحرب العالمية الثانية، في العالم العربي، على ثلاثة متون هي الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الحديدة. وهي متباينةٌ من حيث بنياتُها النصية واحتياراتُها النظرية إلى الحد الذي لا يكون الخلطُ بينها إلاّ ضرباً من الاستمرار في عَمَاوة السّيولة النقدية التي تُسقط الإعلامي على الشعري والمعرفي. وهكذا فإن العتبتين السفلى والعليا مُجسدتَان في كل من الشعر الحر والكتابة، وهما معاً مُتساكنتان أو متصارعتان في الشعر المعاصر، بحيث يكون الشعرُ الحرُّ قابلاً للأُسس الرومانسية العربية بل وللأُسس التقليدية، فيما الكتابةُ تذهب بالعتبة العليا إلى طرفها الأقصى. وبذلك يظل الشعر المعاصرُ مشدوداً إليهما معاً من غير افتراض وجود استمرارٍ بين الممارسات الشعرية الثلاث،[46] وهو ما نرجئ تحليله.

وبهذا المعنى تكون الحداثة الشعرية، من خلال هذه المتون الثلاثة، **مختبراً** لمُمارساتٍ وتنظيراتٍ قبل أن تكون نموذجاً ذا ثوابت بنيوية قابلة للانسحاب على المتون المتنوعة، كما هو الشأن بالنسبة للمتن التقليدي والرومانسي العربي.

1.2. مفْهُوم المُخْتَبَر

يعرّف معجم **لاَرُوس** **Larousse** المختبرَ بأنه «1/ محلٌ مهيأ خصيصاً لإجراء التجارب، والأبحاث، والتحضيرات العلمية» و«2/جزءٌ من فُرْنٍ عاكسٍ حيث نضعُ المادة المعدة للصهر». أما في **لسان العرب** فلا نعثر على الكلمة، لأنها محدثة، وهي في جميع الأحوال تدور في الحوض الدلالي لفعل «خبر» الذي من بين معانيه «خبرْتُ الأمر أخبُرُه إذا عرفتُهُ على حقيقته»، ومن غير الاقتفاء المتمادي للأثر نخلُص إلى تسييج «المختبر» بدلالة مُهَيْمِنَةٍ هي أنه **محلٌّ البحث في طبيعة العناصر واحتمالات نقْلِها من حال إلى آخر**. وبهذه الدلالة أيضاً يكون الشعر المعاصر مكاناً للبحث في مُخْتَمَل النص الشعري بغضّ النظر عن نوعية البحث وعناصره ونتائجه.

وتبعاً لمسار الاختبار الذي يشرط الشعر المعاصر نلتقي مع تاريخ المُخْتَبَرات النصية قديماً وحديثاً، لدى العرب وغيرهم. ولعل دلالة المختبر هي التي أدت بإِزْرَا بَـوْنْد إلى التحوُّط من

46) لا نقصد بانشداد الشعر المعاصر إلى الشعر الحر والكتابة ما ترمي إليه نازك الملائكة من كلامها «مؤدى القول في شعر الحر أنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان». **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، ص.33.

السائد في تبسيط التاريخ الأدبي. ولنا أن نتوقف عند رأيه لأهميته. يقول بَاوْنْد :

«إذا انطلقْتُمْ، في الأدب، بحثاً عن «العناصر الخالصة»، فستصلون إلى اكتشاف أن الأدب كان قد أبدعته المجموعات التالية من الأشخاص :

1 ـ **المبتكِرُون** : الناس الذين عثَروا على طرائقَ جديدةٍ، أو الذين يمثّل عملُهم أولَ نموذجٍ معروف لطريقة جديدة.

2 ـ **الأساتذة** : الناس الذين جمَعُوا عدداً من هذه الطرائق، واستعملُوها بجوْدةٍ تضاهي المبتكرين أو تفوقُهم.

3 ـ **المبسّطُون** : الناس الذين أتوْا بعد السابقين، ولم يقُوموا بما قاموا به.

4 ـ **الكُتّاب الصّغَارُ الجيّدُون** : الناس الذين لهم حظُّ الميلاد في فترة باذخَةٍ من أدب بلدهِمْ، أو في فترةٍ كان أحدُ فروع الأدب «في حالة جيدة». كمثْلِ الذين كتَبُوا سونَاتَات في فترة دَانْتِي، أو مسرحيات شعرية قصيرة في عهد شكْسبِير، أو خلال السنوات العشر الموالية، أو كذلك أيضاً أُولئك الذين كتَبُوا، في فرنسا، روايات وقصصاً كان فلُوبير قد أطْلعَهم على كيفية كتابتها.

5 ـ **رجَالُ الأدَب** : أي أولئك الذين لم يبْتَكِرُوا شيئاً، ولكنهم اختصُّوا في جنس أدبيٍّ مُعين. فلا يمكننا اعتبارُهم كـ«رجالٍ عُظماء» ولا ككُتّابٍ حاولوا أن يُعطوا تصويراً كاملاً للحياة، أو لفترتهم بكُل بساطة.

6 ـ **الضّاربُون لِلْمُوضَة** : ما دام القارئ لا يعرفُ الصّنْفيْن الأوّليْن فسيكون عاجزاً عن «تمييز الأشْجار من الغابة»، سيعرف «ما يُحب»، سيكون «هاوياً حقيقياً للكُتُب»، متوفراً على مكتبةٍ كبيرة، وطباعات رائعة، وتجليدٍ نادر، ولكنه سيكون عاجزاً عن ضبط درجة معرفته، عاجزاً عن تقدير قيمة كتَابٍ بالنسبة للكتب الأُخرى، بل سيكون في حيرة شديدة من أمره، حينما سيجد نفسه أمام كتاب «في قطيعة مع التقليد»، بل حتى عندما يكون قادراً على امتلاك رأيٍ حول كتاب مُؤرّخٍ بثمانين أو مائة سنة.

إنه لن يفهم مُطلقاً لماذا سيكونُ مُخْتَصٌّ غاضباً من رؤيته وهو يتبختر برأي مُبتذَل، عارضاً فضائل كاتبه الرديء المفضل».[47]

هذا الاستشهاد، القصير نسبياً، مكثَّفٌ إلى درجة عُلْيَا من التصنيف الذي تتجاوب فيه الأزمنة والأمكنة، وخاصة ما أصبحت عليه الممارسة النصية في العصر الحديث. ولن نلتجئ إلى تاريخ

(47) Ezra POUND, A.B.C de la lecture, coll. Idées, NRF, N° 145, Gallimard, Paris, 1967, p-p. 33-34.

الشعر والنقد العربيين لتبيان رسوخ رأي بَاوْنْد في الواقع العَيْني[48] ولزومه في إعادة قراءة القديم والحديث معاً. على أننا مع الشعر المعاصر مطالبون بتفحُّصه، ولَوْ مُوَاربةً.

2.2. حفْرِيَاتُ النّسْيَان

يفترض تصنيفُ إِزْرَا بَاوْنْد مباشرةَ حفرياتِ النّسْيَان، في الممارسة النصية، وهو ما نفتقده في العالم العربي. وما قامت به نازك الملائكة مقتصرٌ على مصطلح الشعر الحر كمصطلح، وهو كما سبق وقلنا، غربيٌ قبل أن يكون عربيّاً. وبمجرد ما نفكر في مشروع مباشرة حفريات النسيان، بحثاً عن المُبْتَكرين، كحدٍّ أدنى من برنامج المشروع، تتبين استحالةَ الإنجاز الكامل والفوري. إنه غير الممكن في راهن البحث. قد يرى البعضُ في ممارسة حفريات النسيان دعوةً أخلاقية، تهدف إرجاع الحقّ إلى أصحابه. قد يكون لهذا الرأي صوابه. ولكن مباشرة حفريات النسيان دعوة بالأساس لتجديد التاريخ الأدبي كبحث في طرائق البناء النصي وأسراره، وهو ما يتقاطع مع بحثنا من غير أن يكون مُنَصبّاً عليه. والصعوبات العملية التي تحول دون إنجاز هذا المشروع، حالياً، لا تمنعنا من التنصيص عليه، فما هو غير ممكن اليوم قد يصبح ممكناً في المستقبل القريب للشعرية العربية المفتوحة. وغيرُ المُمْكِنِ، في المرحلة الراهنة من البحث، يدعّم اختيارَنا للأساتذة، حسب اصطلاح إِزْرَا بَاوْنْد، فينطبقُ أَوّلاً على شعراء المركز الشعري، أي أولئك «الذين جمعوا عدداً من هذه الطرائق واستعملُوها بجودة تضاهي المُبْتَكرين أو تفوقهم»، وإطلاق مصطلح الأساتذة على عينة شعراء المركز الشعري لا ينفي أن يكون هؤلاء الذين سنأخذهم كعينة غير مبتكرين ضرورة. وما يدفعنا لترجيح مصطلح الأساتذة هو غياب المُعطيات الأولية التي لابد منها للتمييز بين الصّنْفَين،[49] كما كان الشأن واضحاً في الشعر المحدث لدى القدماء على سبيل المثال.

وهؤلاء الأساتذة في المركز الشعري هم بدر شاكر السياب، وأدونيس، ومحمود درويش. ثم هناك محمد الخمار الكنوني في المحيط الشعري، الذي كانت لممارسته وصعية النص الصدى. ولا ريب أن مفهوم العتبة السفلى والعتبة العليا للمتن، كمفهوم إجرائي، سعيْنَا من خلاله لضبط نسق المتنيْن التقليدي والرومانسي العربي، تعرّض لتعديلاتٍ مع الشعر المعاصر، كمتن مُستقْطِبٍ وجاذِبٍ للمتنين المصاحبين له، الشعر الحر والكتابة الجديدة. والأساتذةُ الذين اخترْنَاهُم،

48) إن تحديد بشار وأبي نواس وأبي تمام كان مرتبطا بالمُبْتكرين، حسب تعبير باوند، ونقصد بهم على الخصوص العباس بن الأحنف ومسلم بن الوليد وعلي بن الجهم.

49) لا نريد الدخول في النقاش الذي استمر طويلا حول من هو الأسبق للشعر الحر أو استعمال الأُسطورة كنموذجين فقط، وبالتالي الفصل بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، أو بينهما وبين لويس عوض أو جبرا إبراهيم جبرا

لصلاحيتهم الإجرائية، فعلوا في هذه المتون وتفاعلوا معها، وخاصة أدونيس ومحمود درويش، بعد أن مات السياب قبل أوان الموت سنة 1964. ويعتبر مفهوم النص الأثر والنص الصدى قابلاً للتطبيق على نصوص المركز ومحيطه. فالنصوصُ الشعرية لمحمد الخمار الكنوني تثبت من جديد، وإلى حدود السبعينيات، كيف أن المحيط الشعري، وهو المغرب في دراستنا، ظل وفيّاً لنوعية العلاقة الواصلة بين المشرق والمغرب في حقل الإنتاج الشعري، باللغة العربية، في العصر الحديث كما في القديم (ولا نختزل هنا علاقة الشعر المغربي بالشعر الأندلسي في القديم أيضا، كما علاقة المشرق بالأندلس)، وهي بذلك تنتمي لبنية متكاملة للإنتاج الشعري، لها وضعية النص الصدى. أما راهن الشعر المغربي منذ نهاية السبعينيات، وبارتباطه مع المحيط الشعري العربي، والإبدالات النوعية التي تشتغل بصمت، فتهجسُ **بعلاقة التجاوب**، وهو ما نستبعد دراسته في هذا الكتاب. لذلك مجالُه، والوقتُ يستحوذ هو الآخر على القضايا. فلنترك الزمنَ يعمل عملَه.

3.2. عيّنات

ويحيلُنا مصطلحُ المختبر ثانية على قسرية حصر الأسماء الأساتذة في ثلاثة. **فالشعر المعاصر يضيق بالأسماء المحدودة، وقد كان من الممكن تكييف وضعية هذا المتن باعتماد النصوص لا الشعراء**، نصوصٍ تستوعبُ العتبتيْن السفلى والعليا، وفي الوقت نفسه تستوعب المبتكرين والأساتذة على السواء. لهذا المنحى حَجّتُه، على أنه مدْغاةٌ لتشتت لا سبيل إلى تطويقه. وهذا ما يدعونا لقبول المعايير السابقة في اختيار عيّنة المتن، بالاقتصار على الأسماء التي حددناها، مع اختراق الدائرة المغلقة كلما وجدنا في المنعرج مسْلكاً، فتكون نصوص غير هذه الأسماء حاضرة من خلال العينة المهيمنة على التحليل، أو على حدودها.

ونصوص العينة التي نختارها للحقل الإجرائي هي :

أ) بدر شاكر السياب :
- النهْرُ والمَوْت.
- أنشودَةُ المَطَر.
- المسيحُ بعْدَ الصَّلْب.

ب) أدونيس :
- لَيْسَ نَجْماً.
- الإشارة.
- هذَا هُوَ اسْمِي.

□ أوّلُ الاجْتِياح.
□ زهرةُ الكيمْيَاء.
□ شجرةُ الكآبة.
□ قصيدة بابل.

ج) محمود درويش : □ ضبابٌ على المِرْآة.
□ أحمدُ الزعْتَر.
□ تلْك صُورتُها وهذا انتِحَار العَاشِق.
□ سأقطعُ هذا الطريق.

د) محمد الخمار الكنوني :□ صحوةُ الأضواء.
□ ورَاء الماء.
□ رمادُ هسبريس.
□ قراءةٌ في شوَاهِد «القُبَاب».
□ قصائدُ إلى ذاكِرة مِنْ رَمَاد.

تنادي هذه النصوص على اتّساعها. تلك هي المسافة الاستعارية لمصطلح المُختبر، حيث تتكاثرُ العناصر والأدواتُ والتجاربُ وتتعاقبُ أو تتقاطعُ حالاتُ التركيبِ والتشظّي في آن. إن المناداة صيرورةٌ متعاظمةُ الاحتِمَال، تبْعثُ نصوصَ أحَدِ شعراء العينة كما تفرّع شجرةَ نسبِ النصوص لتسكن المختبَر الجماعيّ. هكذا تبدأ الانشباكاتُ، التي لا أصْلَ لها، بين داخلِ نصوص العينة وخارجها. تتحوّل مع النصوص ـ النواة إلى مركز يتخلّى عن سُلطته باستمرار وهي تستحضر أثناءَ التحليل نصوصاً لغيْر شعراء العيّنة، وفْقاً لما طرحناه بصدد وضعية المتن في كليته.

3. أسُسٌ نظرية

هناك من يرى على الدوام تطابقاً بين التّصريح في النص الواصف وبين الممارسة النصية، فيرفع التطابق إلى حال الشفافية، وعنده يقرأ الضمني بالصريح، النص بالنص الواصف. إنهُ فخ نظري كثيراً ما فتك بالمسافرين في ليل النص. إن اللغة تخفي وتضمر، ذلك سرُّها وبه تختَبي.

هذه الملاحظة الجزئية اشْتمَلَتْ في قراءتنا للمتنين، التقليدي والرومانسي العربي، وها نحن مرة أخرى نستضيء بها في قراءتنا للشعر المعاصر. ويكون رجوعُنا إلى النصوص النظرية المهيمنة

ضرورة لاختبار حصيصة تصور الفعل الشعري لدى مختلف المُنظّرين لهذه الحداثة الشعرية، المجسدَة في الشعر المعاصر بعتباته واحتمالاته، قبل الشروع في قراءة الممارسة النصية ذاتها. وأهم المُنظّرين الذين سنركز عليهم هم نازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس، رغم أن أدونيس هو وحده الذي يدخل، من بين الثلاثة، ضمن عينة المقروء.

1.3. الشعْر الحُرّ : نازك الملائكة والمعيار القبْلي

يتحدد مفهوم الشعر الحر لدى نازك الملائكة، كما لدى أبي شادي قبلها، انطلاقا من البنية العروضية. فالشعر الحر، حسب نازك الملائكة، «ظاهرة عروضية قبل كُلّ شيء. ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنَى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة».[50] ويتصف الشعر الحر بثلاث مزايا رأت فيها أنها «المزايا الخادعة»[51] وهي «(أولا) الحرية البراقة التي تمنحها الأوزانُ الحرة للشاعر»،[52] و«(ثانيا) الموسيقية التي تمتلكها الأوزانُ الحرة»[53] ثم «(ثالثا) التدفق، وهي مزية معقدة تَفُوق الميزتين السابقتين في التعقيد. وينشأ التدفّق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحرُّ على تكرار تفعيلة مّا مراتٍ يختلف عددُها من شطر إلى شطر».[54]

وتربط نازك بين المظهر العروضي والدلالة الاجتماعية، وذلك ما أبرزته في أربع قضايا. **أولها** «النزوع إلى الواقع»، وفي هذا تقول :

> «تتيح الأوزانُ الحرةَ للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العملَ والجدَّ غايتها العليا. وقد تلفّت الشاعرُ إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنّه، من جهة، مُقيّدٌ بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافلٌ بالغنائية والتزويق والجمالية العالية».[55]

(50) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.، ص.51.
(51) المرجع السابق.، ص.26.
(52) المرجع السابق.، الصفحة نفسها
(53) المرجع السابق.، ص.27.
(54) المرجع السابق.، الصفحة نفسها.
(55) المرجع السابق ، ص 41.

فالشعر الحر بهذا المعنى خروج إلى عالم الواقع، بعد أن غرق ما قبله في عالم «التّرف والفراغ»[56] أو ظل حبيس «الجو الكسول النعسان».[57] وتختتم هذه القضية الأولى بالجواب عن تساؤل يصل الخارج النصي بالنصي، حيث النزوع إلى الواقع والانشداد إليه يؤديان إلى مفهوم تعْبيرية النّص :

«وأمّا لماذا يصلحُ الشعر الحر للتعبير عن حياة ليس الجمالُ الحسيُّ غايتَها العُلْيا، فلأنه كما أشرنا يخلُو من رصانة الأوْزان ويجعل غايتَه التعبيرَ لا الجمالية الظاهرية. وهكذا تستطيع النظرةُ الاجتماعية أن تتبيّن في حركة الشعر الحر جذورَ الرّغبة في تحطيم الحلم والاطْلال على الواقع العربي الجديد دونما ضبابٍ ولا أوْهام».[58]

وثانيتها «الحنين إلى الاستقلال». ولهذه القضية بُعْدٌ نفسيٌّ أساساً. فالشاعر مطالب **بقتْل الأب** :

«يُحبُّ الشاعر الحديثُ أن يُثْبِت فرديتَه باختطاط سبيلٍ شعريٍّ مُعاصر يصُبُّ فيه شخصيتَه الحديثةَ التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغَبُ في أن يستقل ويَبْدعَ لنفْسِه شيئاً يستوْحيه من حاجات العصر. يُريد أن يكُف عن أن يكون تابعاً لامرئ القيس والمتنبي والمعرّي. وهو في هذا أشبهُ بصبيٍّ يتحرّق إلى أن يُثْبِتَ استقلالَهُ عن أبويْه فيبدأ بمقاومتهما. ويعني هذا أن لحركة الشعر الحر جذوراً نفْسيّةً تفرضها، وكأن العصر كله أشبهُ بغُلاّم في السادسة عشرة يرغب في أن يُعامَل معاملةَ الكبار فلا يُنظر إليه وكأنه طفلٌ أبداً».[59]

ولا تخفي نازك أن المفروق لم يكن يستوجب قتل الأب. إن الشاعر الحديث «وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفساً لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها»[60] وهذا ما جعل بعض الناشئين يظنون «أن الأوْزان القديمة عاطلة عن القيمة وتمالَوا حتى على القواعد الشعرية التي رسخَتْ عبر مئات من سنوات الشعر واللغة».[61]

56) المرجع السابق، ص.42
57) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
58) المرجع السابق، الصفحة ذاتها. والتشديد من عندنا
59) المرجع السابق، ص - ص.42 ـ 43 والتشديد من عندنا.
60) المرجع السابق، ص.43.
61) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وثالثة القضايا هي «النفور من النموذج»، أي الخروج على «النمط الأوّليّ» أو النمط المُهيْمن عامّة. وإذا كانت نازك قد جسدت الأب في القصية الثانية بامرئ القيس والمتنبي والمعري، فإنها هنا أيضا تجمل من «نظام الشطرين» أباً آخر تستوجب عمليةُ البحث عن الذات مقاومتَه :

«لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهنْدسيّ الصارم الذي يتدخّل حتى في طول عِبَارَتِه، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطّم القيود ويعيشَ ملْءَ مجالاته الفكرية والروحية».[62]

وبالتالي «لم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميْل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تامّا».[63] وفعل القتل، في هذه الحالة، رغبةٌ في الانعتاق من سُلطة الحَرَم الأبوي للارتطام بالواقع والتعبير عنه.

وتنتظم القضية الرابعة وفْقَ تسلسلٍ منطقيٍّ يفضي إلى «إيثار المضمون». فالحياة الجديدة التي أصبح الشاعر العربي يعيشها تفرض شعراً يعبر عنها، ويكون المضمونُ، الذي هو الواقعُ الجديدُ، الموجهَ الرئيسَ في اختيار بيت شعري قادر على احتضان واقعٍ مغاير لم يعرفه الشعرُ السابقُ على الشعر الحر. وتلخص نازك الملائكة هذه القضية قائلة :

«وكانت حركة «الشعر الحر» أحدَ وجوه هذا الميل لأنه، في جوهره، ثورةٌ على تحكيم الشكل في الشعر. إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسّم عباراتِه تقسيماً يُراعِي نظامَ الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوةَ المتحكمةَ للمعاني التي يعبّر عنْهَا. ونظامُ الشطرين، كما سبق أن قلنا، متسلطٌ، يريد أن يضحّيَ الشاعرُ بالتعبير من أجل شكل معيّنٍ من الوزن؛ والقافيةُ الموحّدةُ مستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدّدَ نفْسَه في البحث عن عباراتٍ تنسجم مع قافيةٍ معينةٍ ينبغي استعمالُها، ومن ثم فإن الأسلوبَ القديم عروضيُّ الاتجاه، يفضل سلامةَ الشكْل على صِدْقِ التعبير وكفاءةِ الانفعال، ويتمسّك بالقافية الموحدّة ولوْ على حساب الصّوَر والمعاني التي تملأ نفْسَ الشّاعر».[64]

ويستلزم مفهوم نازك الملائكة للشعر الحُرّ ضبطاً لأُسُسِه النظرية، وموضعةً له ضمن شجرة نسبه. ويمكن تلخيص ذلك في النقاط التالية :

62) المرجع السابق، ص.45.
63) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
64) المرجع السابق، ص.46.

1 ـ تعريف الشعر الحرّ بالعروض، وهو ما يتجلى في مزاياه الخمس.

2 ـ أسبقية المعْنى في بناء النص الشعري. وهو ما يوضحه رأيها في السطوة المتحكمة للمعاني.

3 ـ اللغة الشعرية مُتمدّيةٌ. وهو ما تقودنا إليه الخصيصة التعبيرية، لأن الشاعر «غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية».

وإرجاع هذه الأسس النظرية لشجرة نسبها يتحقق من غير عَنَاء. فالأساسان، الأول والثاني، مترسخان في النقد العربي القديم، بل إن الشعرية العربية القديمة أوْسَعُ، في تصوُّرها للشعر، من تصور نازك الملائكة. إن التعريف العروضي لدى القدماء لم يكن منفصلا عن خصائص وعناصر نصية أُخرى، وفي مقدمتها الصورة الشعرية، بتفرعاتها وتعارضاتها، كما أن أسبقية المعنى أساسٌ نظري تقوم عليه الشعرية العربية القديمة بُرمتها. والفارقُ هو أن النظرية القديمة كانت تُركِّز على المتلقي، فيما التعبير عن الذات، ومفهوم التعبير عامة، يعود إلى الرومانسية الأوربية، وهو، هنا، لا يتعارض مطلقا مع الأرضية المعرفية التي شرطت الرؤية القديمة إلى الشعر.

وإذا كان استخلاصُنا للأُسس النظرية المتعلقة بالشعر الحر وموضعتها ضمن شجرة نسبها، قديماً وحديثاً، لا يبْتغيَان تفصيل الشرح والنقد فذلك لأننا قمنا في الجزءين السابقين بتحليل موسع لهذه الأُسس ونقْدها. ولربما كان ما يهمنا الآن هو الاستنطاق الأوّليّ للمسكوت عنه في تعريف نازك الملائكة للشعر الحر.

إن نازك الملائكة لا تتناول في كتابها انتساب الشعر الحر للشعر الغربيّ الحديث، في فرنسا أو أنجلترا أو أميريكا. فهي تقدمه وتعرّفه، في المتن، وكأنه من ابتداعها، على عكس ما نحس به في المقدمة التي خصّ بها د. عبد الهادي محبوبة كتابها، حيث يثبت تعليق أختها إحْسَان، ضمن مشهد الإعلان عن «اكتشاف» الشاعرة للشعر الحر، وقد جاء فيه «إن عُشاق الشعر الأروبي سيفهمونها (أي قصيدة «الكوليرا») ولا شك».[65] فانتسابُ القصيدة «الأُولى» للشعر الأُروبي لم تُثِرْ ردّاً من طرف الشاعرة على أختها، ولتجنُّب الرد الفوْريّ كما لسكوتها عن هذا الانتساب، في متن الكتاب، دلالته في تعريف الشعر الحر وفي التقعيد الذي سيّجتْ به حدوده.

يتطلب منّا تعريف نازك الملائكة للشعر الحر مقابلته ببعض التعاريف الأُروبية العامة، نختار الفرنسية منها، وذلك بغية فحص الحدود. جاء في معجم لورُوبير أن «**الشعر الحر**، يُطلَقُ، في الشعر الكلاسيكي، على سلسلة من الأبيات التامة ولكنها ذات طُولٍ متفاوت وقوافيها

(65) المرجع السابق، ص 67، وقد سبق إثباته في بداية هذا الفصل. ونازك، هنا، تلغي ما كان واضحاً لديها حول العلاقة مع الثقافة الأروبية وضرورة الحوار، كما جاء في مقدمة شظايا ورماد. راجع الهامش (6) من هذا الفصل أيضاً.

مُرَكّبَةٍ بطريقةٍ متنوّعة (كما عند لافُونْتِين ومُولِيير). ويُطلقُ الشعر الحر، منذ الرمزيين، على البيت المتحرّر من القافية ومن حساب المقاطع اللفظية Syllabes، معتمداً على العلائق بين الصوائت والصوامت وعلى تعبيرية الإيقاع».

ورغم أن هذا التعريف يثير قضايا نظرية لها سندُها في تعريفنا بين العروض والإيقاع، والنتائج المترتبة عن ذلك في إعادة بناء نظرية الإيقاع، فإن ما يستوقفنا هو الفصل بين الشعر الحر لدى الكلاسيكيين وبينه لدى الرمزيين، ونتبيّن في هذا الفصل أن نازك الملائكة تنتصر للمفهوم الكلاسيكي للشعر الحر حين تجعله «يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطُر والقوافي» وهي بذلك لم تستوعبْ فعْلَ الزمن في تعريف هذا الشعر، وكان ذلك طبيعياً في ارتدادها.

أما في تعريف الرمزيين فإن الشعر الحر كان متحاوباً مع رؤية شمولية للشعر وغير منحصر في «قضايا عروضية بحتة» كما تقول نازك الملائكة. فهذا مَلاَرْمي يقول :

> «يوجد الشعر في كل مكان من اللغة حيث يوجد إيقاعٌ، في كل مكان باستثناء المُلْصقات والصفحة الرابعة من الجرائد. ففي الجنس المُسَمّى نثراً توجَدُ أبيات، عجيبةٌ أحياناً، بكلّ الإيقاعات، ولكن لا يوجد في الحقيقة نثرٌ : فهناك الأبجديةُ، ثم الأبيات المضغطة بهذا الحد أو ذاك، والملتبسةُ بهذا الحدَ أو ذاك. فكلّما كان هناك مجهودٌ في الأُسلوب كان هناك نظمٌ.»[66]

بهذا الأفق المفتوح، الصّادِم، يأتي تعريف ملارمي ليقوض أتباع العدّ والقياس، وتصوراتهم المرتكزة على الوحدات «الثابتة السابقة على المتعدد»،[67] والمرجّحَةِ للطبيعة، في التصور الفيتاغُورْسِيّ، على التاريخ، على «المقدّس الكَوْنيّ ضدّ الفوضى التاريخية».[68]

إن «الشعر الحر»، حتى عند العروضيين المدرسيين، غير منضبط لقواعد صارمة، في الأوزان أو القوافي، كما فعلت ذلك نازك الملائكة، بل هو خاضع لتعريفات متناقضة من لدُن الرّمزيين أو السابقين عليهم. ومرد ذلك أن معنى «الشعر الحر» هو التعامل الحر مع الأوزان والقوافي، حيث الذات هي وحدها مصدر بناء قانون غير مُدْرَك للبيت الشعري. ومغامرة زكي أبي شادي تفيد أنه كان أكثر استيعاباً لدلالة «الشعر الحر» في الممارسة النصية الأوروبية. وإذا كانت نازك الملائكة أعطت الأسبقية للتأويل فإن اختزال النص إلى عنصره العروضي لا يقل إشكالية عن تأويل «الشعر الحر» ذاته.

(66) Mallarmé, Reponse à des enquêtes, Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, p. 867.

(67) Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., p. 569.

(68) المرجع السابق، ص.573.

وعلى هذا الأساس نرى أن نازك الملائكة لم تكن تبتغي تثبيت مُطلق عروضيٍّ فقط، بل كانت، دونما علمٍ ضرورة، ترمي لإحلال المطلق والمقدس محل النسبيّ والذاتي، رابطةً بين تحررها وبين كلاسيكية أوروبية لا يمكن للشعر العربيّ أن يستمد حريته ضمنها أو في أفقها. وفي التعارض بين الزمن، الذي اختاره الشعر المعاصر، والتنظير، الذي اختارته نازك الملائكة، حدثت القطيعة بين ما كانت تريده للشعر وما كان يريده لنفسه. وفي هذا السياق نعثر على مكان لجانب من النقد الذي وجهه يوسف الخال لنازك الملائكة، صاغه كما يلي :

«وماذا يعرف هؤلاء الطلبةُ الصغار عن قصيدة النثر ؟ يعرفون أن النثر نثرٌ والشعر شعرٌ، والفارق بينهما أن للشعر خصائص ليست للنثر؛ وأن أهم هذه الخصائص الإيقاع، وهو يجري على وزن تقليدي في القصائد التي يتوخّى أصحابها نظمها على الوزن التقليدي، كما يجري على وزنٍ ذاتيّ مستحدث ينبع من عبقرية الشاعر وموهبته الفنية، وأن هذا الوزن الذاتي المستحدث قد يكون على أشكالٍ إذا شئنا تصنيفَها وقعت في ثلاثة : أوّلاً ـ الشعر المتحرر من القافية وهو ما يسمُّونه بالـ Blank Vers (وهو ما حاول الزّهاوي، مثلاً، استحداثه في الشعر العربي كما ذكرت المؤلفة صفحة 160). وثانياً ـ **الشعر الحر**، وهو ترجمة ما يسمونه Vers libre بالفرنسية أو Free Verse بالانكليزية؛ وهو أيضاً ما اقتبسته المؤلفة وأنكرت على جبرا إبراهيم جبرا استعماله (صفحة 184) استعمالاً صحيحاً، أي **بتحريره من أي وزنٍ تقليدي**، لا استعماله مزيّفاً كما استعملته هي؛ وهو أيضاً الأسلوب الذي انتهجه محمد الماغوط، مثلاً، في ديوانه «حزن في ضوء القمر» الذي تعتبره المؤلفة نثراً لا شعرَ فيه (صفحة 181). وثالثاً ـ قصيدة النثر، أو ما يسمونه بالفرنسية Poème en Prose وبالانكليزية Prose Poem وهو شكلٌ يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصافّ الشعر (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامُه الأشطرَ شكْلاً) مكتسباً من النثر العادي عفويته وحريته وبساطة الأداء والتعبير وبُعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية، وكل ذلك مع الحفاظ، كالشعر الحر، على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجوّ من الوزن التقليدي».[69]

(69) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، م.س.، ص ـ ص. 44 ـ 45 والتشديد من عندنا.

وتتغيّا من هذا الاستشهاد المطوّل توضيح الفروقات بين الوعي النظريّ لدى كل من نازك الملائكة ويوسف الخال، وهو ما يفضي بنا إلى رفع بعض الالتباسات التي تحتمي بها نازك الملائكة. ومن هذه الالتباسات أنها ليست مصدر «اكتشاف» الشعر الحر، سواء في العربية أو في غيرها، لأن الشعر الحر مُعطى أوروبّي قبل كل شيء، ومنها أيضاً أن عودتها للشعر الأوروبي كانت ضرورية لاستحداث الشعر الحر في العربية، بالطريقة التي جاء بها في قصيدتها، وبالتالي فهي مسكونةٌ بالغرب رغم أنها تطالب الآخرين بالانفكاك عنه؛ ومنها ثالثاً أنها استعملت التأويل الشخصي في قراءتها للشعر الحر في أوروبا وأميريكا، مما يعطي للاختلاف معها وضعية الاختلاف في الزمن الأوروبي الذي لنا العودة إليه، لا بطلان العودة، بكل بساطة، كما تدعو لذلك. إنها متورطةٌ في الآخر، تصوراً وممارسة، ولكنه تورُّط ينفي الزمن، ثم يسكت عنّه، وفي هذا انتصارٌ لتقليد يتوهّمّ التئام الذات وصفاءَها.

2.3. الشّعر المُعَاصِر

إن الكتابات النظرية الخاصة بهذا الشعر واسعة من حيث الكم على الأقل. وسنقتصر على نصين فقط لكل من يوسف الخال وأدونيس لافتراض كونهما يلخصان أهم الأسس النظرية التي تصدر عنها النصوصَ الواصفة برمتها لمتن الشعر المعاصر. ونفضّل عرضَ التصور العام كل منهما على حدة، وتعيين المؤتلف والمختلف بينهما في مرحلة تالية.

1.2.3. يوسف الخال : المعاصرة والحيَاة

وضع يوسف الخال أسسه النظرية لمفهوم الشعر المعاصر في بيانه المعنون ب «مستقبل الشعر في لبنان»، وقد لمسناه في الصفحات الأولى من هذا الفصل، وأثبتنا النقاط العشرة (راجع الهامش 27) كما وردَتْ منتظمةً في برنامج الفعل الشعري، وهو ما يعفينا من إعادة إثباتها في هذا المقام. ويمكن استخلاص الأسس النظرية في ست قضايا هي :

1 ـ اللغة الشعرية لغة متعدية، (النقاط 1، 6، 10).

2 ـ الشعر صوَرٌ ومُعْجَمٌ وإيقاعٌ، (النقاط 2، 3، 4).

3 ـ القصيدة بناء يعتمد الوحدة، (النقطة 5).

4 ـ أسبقية المعنى على المبْنَى، (النقطة 4).

5 ـ الشعْرُ معْرِفَة، (النقطتان 7، 8).

6 ـ النص مشروطٌ بالتداخل النصي (النقطة 9).

وتمدنا هذه الأسس لدى يوسف الخال بالوشيجة الدفينة بينها وبين الأسس النظرية للرومانسية عموماً، بل ولأسس الرومانسية الشعرية العربية تحديداً. وتتّضح الوشيجةُ من خلال هذه الأسس جميعها بلا استثناء، وما يفرق بينها هو وظيفة اللغة المتعدية، فهي عند يوسف الخال ذات وجهة تعبيرية عن «التجربة الحياتية على حقيقتها»، ويضيفُ موضّحاً أن حقيقة الحياة هي «التجربة وحياة الشعب» (النقطة 9)، أي «الإنسان ـ في ألمِه وفرحِه، خطيئتِه وتوبتِه، حريتِه وعبوديتِه، حقارتِه وعظمتِه، حياتِه وموتِه ـ» (النقطة 6)، ثم «الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالةٌ زائلة» (النقطة 10). وما ينتقد به يوسف الخال الوضعَ الشعريَّ في لبنان[70] كان سبق للرومانسيين ملاحظتُه، وفي طليعتهم جبران. وتظل وجْهةُ التعبير هي وحدها الفاصلة بينهما، بمعنى أن تعبير الشعر «عن وضعية اجتماعية وروحية مُعيّنة» لم تستطع الرومانسية العربية بلُوغَه، حسب رأيه، لأنها «كانت تلتقي في النهاية بتقليد الرومانطيقية الفرنسية للقرن التاسع عشر، مع بعض البهارج المستقاة من مختلف المدارس الفنية في العالم».[71]

إن احتلاف وجهة التعبير، كما حدده يوسف الخال، بين الرومانسية العربية والشعر المعاصر، انسحب بحركة أعنف على موقف يوسف الخال من الشعر الرمزي من خلال نقده لديوان سعيد عقل رندلى. وهذا الاختلاف المحوري، بين الشعر المعاصر وما قبله من متون الشعر العربي الحديث، في تحديد وظيفة الشعر، هو ما ساعد مجلة **شعر** على الاحتماء بالشعر المعاصر.

ليست دراسته «مستقبل الشعر في لبنان» هي وحدها التي تهيئ لنا إمكانية ضبط الأسس النظرية للشعر المعاصر لدى يوسف الخال، فكتاب **الحداثة في الشعر** يضم دراسات سبق لأغلبها أن نُشِر في مجلة **شعر**، وهي تتناول الشعر من أمكنة متباينة ومتكاملة في آن، حيث الرؤية إلى الواقع العربي، في عصره الحديث، تتفاعل مع موقع الإنسان في العالم، ولغة القصيدة تنفتح في قضاياها وأسئلتها على قضايا التعبير والذات والبناء النصي، وحداثة الشعر تنادي على إبداعيته. محاور تتعالق بينها وتدخل في نسج تأمل نظري يمثل هموم ومعاناة يوسف الخال في كتابة نص شعري حديث وفي ترسيخ وعي شعري ونظري يعطي لحداثة الشعر المعاصر بعداً شمولياً، يستقصي رحلته ويتأمل مآزقة بدون كلل.

ولكن جميع هذه الدراسات تجعل من «مستقبل الشعر العربي في لبنان» دراسة لها مرتبة النواة النظرية التي تتملق حولها التفاصيل والمناقشات، وكأنها تتكوكب في مسار سبقت الدراسة الأولى لرصد ملامحه واحتمالاته. إن يوسف الخال هو أكبر شعراء الخمسينيات سناً، فهو من مواليد 1917، وتجربتُه التي اختبرها في نيويورك لمدة سبع سنوات، ساعدت على بلورة آرائه

70) يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، م.س.، ص.67. وقد سبق إثباته في بداية هذا الفصل.

71) المرجع السابق، ص ـ ص.66 ـ 67

في الشعر وحداثته، محتكاً بالوضع الشعري في أميركا، ومفيداً من رئاسته لتحرير مجلة **الهُدَى** (من 1952 إلى 1955). وهذا يجعلنا نكتفي، في هذه المرحلة، بدراسة واحدة، على أن نعود ثانية للدراسات الأخرى حتى تتبين موقف الخال من القضايا التي سنعالجها لاحقاً.

على أن هناك عنصراً مهيمناً على عموم تنظيرات يوسف الخال، عبر فترات متواصلة، ولا يكاد يتخلى عنه. إنه ارتباط الشعر بالحياة والتعبير عنها. وبالعودة إلى دراساته نجد الإلحاح على ذلك مستمراً. فلنأخُذْ نموذجين هما «علامات في مسيرة الشعر» و«الحداثة نظرة حديثة إلى الوجود». يشير يوسف الخال إلى هذا العنصر في الدراسة الأُولى على النحو التالي :

«حركة الشعر العربي الحديث، بعد منتصف هذا القرن، حركة ثورية تطورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهو حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها. فالحركة نهضة هدفُها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولا صلة له بالصراع المألوف بين الجديد والقديم أو بين الشباب والشيوخ. فهي قديم يتجدد مع **الحياة**، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة.

فنحن لا نجدد لأنّنا قررْنا أن نجدّد، بل لأن **الحياة** تتجدد فينا. فالمستقبل لنا، ولا حاجة بنا إلى صراع مع القديم. وإذا كان من صراع، فهو مع بعض دعاة الحركة الحديثة الجاهلين وشعرائها المزيّفين».[72]

أما في الدراسة الثانية فيؤكد على ذلك أكثر من مرة قائلا :

«ومهما قيل في الحداثة يظل القول الأهم فيها أنها، في كل شيء لا في الشعر وحده، موقف كياني من **الحياة** في المرحلة التي نجتازها. فهي ليست أشكالاً يقتبسُها الإنسان أو زيّاً يتزيّى به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء».[73]

ويضيف :

«والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب. بل هي حركة إبداع تماشي **الحياة** في تغيُّرها الدائم ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على **الحياة** التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف».[74]

72 مرجع سابق، ص 93
73 مرجع السابق، ص 16
74 مرجع السابق، ص 17

هذا الربط بين تحديث الشعر والحياة هو ما كان تحكم في مجلة **شعر**، منذ عددها الأول الذي تصدرته كلمة مختارة لأرشيبّولد مكليش تؤكد على هذا الربط، فأخذت بذلك مكان الافتتاحية. هنا يبدو لنا التفاعل بين آراء مكليش ورؤية يوسف الخال إلى الشعر.

كنا تطرقنا في مقدمة الدراسة (الجزء الأول، **التقليدية**، ص.ص. 29 ـ 30) إلى أن بودلير ربط بين الحداثة والحياة، وهو ما سيفتح أفقاً للشعر في فرنسا، وهو نفسه ما كان انشغلت به جماعة الرومانسية الأولى (ج 2، ص. 17.) حيث التفاعل بين الشعر والحياة أصبح مُتشبِّثاً بالقضايا النظرية والممارسة النصية. ويأتي ميشيل فُوكُو من مكان حفريات المعرفة ليوسّع خطاطة الاهتمام بالحياة في القرن التاسع عشر الأُوروبي، إذ «يكْمنُ التحول الذي أصاب هذا القرن فيما يلي : دخلت قوى الإنسان في علاقة بقوى الخارج الجديدة التي هي قوة التناهي، هذه القوى هي الحياة، الشغل واللغة : الأصل الثلاثي للتناهي الذي ستتولّد عنه البيولوجيا والاقتصاد السياسي وعلم اللغة».[75]

تأكيداً أن يوسف الخال لم يكن أول من دعا، في الشعر العربي الحديث، إلى انتصار الحياة في الشعر. فخليل مطران وجبران خليل جبران والشابي، كنماذج مضيئة، كانت الحياة في الشعر وبالشعر همهم الأساسي، حتى إن الشابي اختار **أغاني الحياة** عنواناً لديوانه. والفرق بين يوسف الخال وهؤلاء الرومانسيين لا يعود لكثافة المفهوم بقدر ما يعود لجِهَتِه. إن مفهوم الحياة، لدى الرومانسيين العرب بالإجمال، كان محمّلاً ببذرة نيتشوية، فيما هو لدى يوسف الخال مؤطر بنزعة نفْعِيّة. وموقف يوسف الخال من الرومانسيين، بهذا الصدد، لم يكن يرتكز لأسس معرفية بقدر ما كان وضْعُ الشعر في لبنان هو ما يقوده لهدم المسْكن الرومانسي، دونما عودة لمشهد مفهوم الحياة في القرن التاسع عشر. نقصد بوضع الشعر استحواذ سعيد عقْل على المشهد الشعري في الخمسينيات.

2.2.3. أدونيس : من الرؤيا إلى التخييل

ويظهر مكان آخر لدى أدونيس تشتغل الزوابع في تكوينه. إنه وهج الابتداء الذي لا يشيخ ودراسة أدونيس المعنونة بـ «محاولة في تعريف الشعر الحديث» إعلان عن هذا المكان الصاعد من صيرورة التكوين، فيما دراساته اللاحقة ترسخ على الدوام في الزوابع وصيروراتها حتى تبلغ حد هدم ذاتها.

(75) جيل دولوز، المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987، ص.140.

أولى القضايا التي يصدر عنها مفهوم أدونيس للشعر المعاصر هو أن الشعر رؤيا. لم يكن أدونيس أول من قال بذلك في الشعر المعاصر. هناك السياب أيضاً. ولكننا هنا بصدد أدونيس الذي يقول في مفتتح دراسته :

«إذا أضفنا إلى كلمة «رؤيا» بُعداً فكرياً إنسانياً، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغْرَاضَهَا.[76]

والصدور عن الرؤيا يجعل الشعر «يتخلى عن الحادثة.[77] ولذلك «فهو يبطل أن يكون شعر «وقائع».[78] وتتقدم الدراسة في تبيين دلالة الإبطال لتصل إلى القطيعة بين القديم والحديث بخصوص أسبقية المعنى على البناء النصي، ما دام «هناك تناقض بين الشعر و«الواقعية» كما يفهمها بعض شعرائنا المعاصرين : فالشعر هنا يتناول أفكاراً وآراء ومشاعر قبْلية، قائمة في ذهنية الناس. ويقتصر دوره على غنائها ـ على تصنيفها وعرضها في إيقاعات. إن جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم «الواقعية». إنه يبدل هرمُونِيا «الواقع» بهرمُونِيا إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء «وقائع» العالم. إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديثاً حقّاً، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل. القصيدة العظيمة حركة، لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر «الواقعية»، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد مّا إلى هذا العالم».[79] ولا مناص في هذه الحالة من أن يصبح «الشعر الحديث مركز جاذبية لكل حقول الفكر»[80] حتى يبتعد عن الجزئية ويكثف الفعل الشعري في رؤياه للعالم التي أساسها الخلق المستمر للأشياء والعلائق بينها، لا «الرؤية الأفقية» التي «تبدو فيها العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية».[81] وهذا ما لا تحتمله الخطابية الموروثة عن الشعر القديم بما هو «تفكك بنائي»

76) أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، مجلة شعر، ع 11، صيف 1959، ص.79. وقد أعاد أدونيس نشر الدراسة نفسها في كتاب زمن الشعر، م.س، ص.7، بعنوان «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف»، وهي قولة للشاعر الفرنسي ريني شار يستشهد بها أدونيس في هذه الدراسة. ونعتمد النشر الأول للدراسة في مجلة شعر.

77) المرجع السابق، ص.80.

78) المرجع السابق، الصفحة نفسها

79) المرجع السابق، ص ـ ص.80 ـ 81.

80) المرجع السابق، ص.81

81) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

يتجدد تمظهره في ممارسات شعرية حديثة وهي تكتفي بـ «أساليب حديثة، إلا أن مضامينها قديمة».[82]

والقضية الثانية هي الشكل التي يرى أدونيس أنها أصبحت من مشاغل القرن العشرين «لأنها تتعلق ببناء الأثر الفني»،[83] وما أثير حولها في القديم يظل غامضاً. ومن هنا يكون ارتباط الشعر العربي الحديث بالقديم يتحقق أساساً في «رفض» كرفض أبي نواس وأبي تمام لعمود الشعر العربي، «ونحن نستطيع أن نرى في تمرُّد هذين الشاعرين جذوراً غامضة بعيدة لتمردنا الحديث».[84]

ولكن الشكل تابعٌ للرؤيا، ملزَمٌ بأن يكون جديداً، وهو في السياق العربي «مغامرة للمعرفة، فطاقة المعرفة الخلاقة تظل فوق الأشكال الممكنة كلها»[85] وعلى عكس قصيدة الثبات تأتي القصيدة الحديثة محملة بـ «لا نهائية الخلق الشعري».[86] لا يكون للوزن بعد هذا أثر فاعل في تعريف الشعر عموماً، والحديث خصوصاً، فـ «لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمنطق التركيب اللفظي، أو للوزن والقافية، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري، ومن جهة أخرى ليس الشعر نثراً سامياً أو نثراً مُعْجِزاً. إذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقاً في الدرجة، بل فرْقٌ في الطبيعة».[87]

والقضية الثالثة هي اللغة، وقد انتقلت من كونها «لغة تعبير» في الشعر العربي القديم، كما في الرومانسي ولدى بعض الحديثين من أنصار الشعر الحر والمعاصر، إلى لغة «الخلق».[88] فليس «الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة».[89] إن الشعر لا يعبر عن خارجه، ومعنى الكلمة في الشعر تجاوز للمعنى المباشر، أي أنه «لابد للكلمة في الشعر من أن تعلُوَ على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعدّ به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً مُحكماً لفكرة أو موضوع مّا، ولكنها رحِمٌ لخصب جديد».[90] وجود اللغة في المعنى العادي سفر نحو «الحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله»،[91] وبدل أن يكون الشاعر خادماً للغة مستسلماً لها يتحول إلى ثائرٍ عليها، يفجر فيها

(82) المرجع السابق، ص.82.
(83) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(84) المرجع السابق، ص.83
(85) المرجع السابق، ص.83.
(86) المرجع السابق، ص.84
(87) المرجع السابق، ص 85
(88) المرجع السابق، الصفحة ذاتها
(89) المرجع السابق، الصفحة ذاتها
(90) المرجع السابق، الصفحة ذاتها
(91) المرجع السابق، ص ـ ص.85 ـ 86

«السحر»[92] فلا يعود للكلمة غير «أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه»[93] حتى تستطيع التشكل في تركيب جديد «يتعرض فيه» من زاوية القصيدة وبواسطة اللغة، وضعَ الإنسان المعاصر».[94]

والقضية الرابعة هي الغموض. ووضعها الترتيبي دال، فهي مبثوثة بين القضايا الثلاث ومستخلصة منها، لأن الشعر، كرؤيا تخضع اللغةَ للحقيقة «الباطنية»، هو بالضرورة خروج على المألوف وانتماء حتمي لمنطق «الغرابة»، الذي يتحرر من الصورية ليتبنى الجدلية، ينسلخ من التأليف ليحتضن «التنافر»[95] كقانون يُبيِّنُ «حياتَنا المعاصرةَ في عبثها وخللها».[96] لا سبيل لمنطق الخطابة أن يستوعب هذا الوضع الإنساني، كما أن «العالم المغلق المنظَّم» هو من غير عالمنا الذي هو التصدع ذاته، «والشعر الحديث محاولةٌ للنفاذ إلى أعماق الواقع، وراء المظاهر والطموح ـ وصوب الخارق والفائق»،[97] وكل شعر ينتحل الغموض فاسد، ويبطل أن يكون شعراً بكل بساطة.[98]

هذه القضايا الأربعة تستهدي بأسس نظرية يمكن عزلها على النحو التالي :

1 ـ الشعر رؤيا ذات بُعْد فكريٍ وروحي.
2 ـ الشعر بناء يعتمد الوحدة.
3 ـ الشعر إيقاع لا عروض.
4 ـ اللغة الشعرية لازمة.
5 ـ المعنى الشعري لاحِقٌ ومُتعدّد.

تمحو دراسة أدونيس الحدود بين الشرق والغرب، بين القديم والحديث، في الوقت نفسه الذي تعيد فيه بناء المفهوم. وتمنح هذه القضايا وأسسها النظرية المستحوذة عليها كلَّ قارئ إمكانية قراءتها في ضوء التداخل النصي الذي يشطرها. ويتسع التداخل النصي، في دراسة أدونيس، ليشمل النصوص الشعرية، والنصوص الواصفة، قديمها وحديثها.

92) المرجع السابق ، ص.86.
93) المرجع السبق ، الصفحة ذاتها
94) المرجع السبق ، الصفحة ذاتها
95) المرجع السابق، ص.87.
96) المرجع السابق ، ص 87
97) المرجع السابق ، ص.88
98) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها

إن هذه الأسس النظرية تبتعد عن مفهوم الشعر كارتجال أو كصناعة، وذلك ما ذهب إليه المفهوم العربي القديم، الذي لم يقبل كلّه بالمحاكاة والتخييل، كما تختلف عن مفهوم الشعر كتعبير، وذلك هو المفهوم الذي صدرت عنه الرومانسية والشعر الحرّ وبعض ممارسات الشعر المعاصر في العالم العربي، وتلتقي معه كل من نازك الملائكة ويوسف الخال رغم التباين الموجود بينهما.

فالشعر كرؤيا، وهي الأساس الأول، انجذابٌ كلي نحو المتخيل كنسق مبنين للفعل الشعري حسب أدونيس. وانسجاما مع ذلك يتعرض أدونيس للجذور «الغامضة البعيدة» للشعر العربي الحديث في تمرد أبي نواس وأبي تمام، دونما تغافل عن رُوني شار[99] ورامبو[100] وبودلير،[101] ولم يكن الوقت قد حانَ لذكرِ المتصوّفة[102] واعتبار القرآن كتابة أو للانتباه للجرجاني.[103]

والأساس الثاني مشترك بين الرومانسية العربية والشعراء المعاصرين كما لاحظنا من قبل ومع ذلك فإن أدونيس يميز بين الدعوة لهذه الوحدة ونوعيتها المختلفة في الشعر المعاصر، ثم انتقاد عدم تحققها في العديد من النصوص التي تدعي الالتزام بها.

ومن غير مفاجأة نعثر على العنصر الثاني المميز للقصيدة المعاصرة، وهو الأساس النظري الثالث الذي ينقل إيقاع الشعر من الدال العروضي إلى الدال النصي. ويسمح لنا هذا الأساس بفهم تقديم أدونيس لجبران كمُفتَتِح للكتابةِ الجديدة، فاصلاً بين العتبة الأولى للشعر المعاصر وعتبتها العليا، أي بين نازك الملائكة وحركة الكتابة الجديدة.

ويتفاعل الأساس الثالث مع كل من الأساسين الرابع والخامس من حيث بناء مفهوم جديد يقطع حبل السُّرة مع كل تقليديةٍ ومع المفهوم القديم بمجمله، وهو يركز على اللغة اللاّزمَة التي تأخذ دلالتها من البناء الداخلي للنص، ثم على إبطال أسبقية المعنى على المبنى، وقلب العلاقة بينهما. وهذه الأسس الثلاثة هي ما يخرجُ على المفهوم القديم المُسْتَتِر في مفهوم نازك الملائكة، وعموم الشعر الحر، إضافة لبداية القطيعة مع الشعر المعاصر هو الآخر.

99) المرجع السابق، ص.80.

100) المرجع السابق، ص.83.

101) المرجع السابق، ص.87.

102) سيشرع في الحديث عنهم وعن القرآن ككتابة ابتداء من بيانه الثاني حول «الكتابة الجديدة»، مواقف، ع 18/17، 1981.

103) راجع دراسة «الحداثة / التجاوز» من كتاب صدمة الحداثة، الجزء الثالث من الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1978، ص.279. وكان تناول الجرجاني في الصيغة الأولى لبعض أقسام صدمة الحداثة في أواسط السبعينات، نشرت في صحيفة النهار العربيّ والدولي.

أما عن اعتبار القرآن كتابة جديدة فهو ما أشار إليه أدونيس في الفصل الثاني من كتاب الشعرية العربية حيث قال «لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسبه وإنما كان أيضا كتابة جديدة. وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضا قطيعة معها، على مستوى الشكل التعبيري».

الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985، ص.35.

ربما كنا توصلنا الآن إلى معرفة كيف أن الشعر المعاصر، من خلال تحديد يوسف الخال وأدونيس، ذو أسُسٍ مشتركة، منها ما هو صريح ومنها ما هو مضمر. الصريح ينطبق على أساس واحد هو أن «القصيدة بناء يعتمد الوحدة»، بل إن الشعر المعاصر يلتقي مع الشعر الحر في هذا الأساس. إنه أساس مشترك بين يوسف الخال وأدونيس ونازك الملائكة من جهة وبين الرومانسيين العرب من جهة ثانية، والتوكيد عليه لدى يوسف الخال وأدونيس آت من استرسال تحكم الخطابة وما تستتبعه من «تفكك بنائي» في القصيدة العربية الحديثة.

والأساس الثاني المشترك بينهما هو الفصل بين العروض والإيقاع، وإعطاء الامتياز للإيقاع في بناء القصيدة المعاصرة. إن كلا من يوسف الخال وأدونيس يعتبر أن «الشعر إيقاع لا عروض»، وهذا الأساس موجه مباشرة لنقد «الشعر الحر» كما أوّلته نازك الملائكة وابتغت تعميمه على الممارسة النصية الجديدة، ولكنه أيضاً دعوة مفتوحة لممارسة قصيدة النثر. ولم يكن غريباً أن ينشأ اتجاه نصيٌّ داخل مجلة شعر يعتمد قصيدة النثر، وخاصة أنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا وجبرا إبراهيم جبرا ويوسف صايغ.

وهناك أساس ثالث مضمر مشترك بينهما هو ما يسميه يوسف الخال بـ «روح العصر» التي هي «الروح العلمية»، وبها يكون الشعر معرفة، أي حقيقة وتقدماً، وأدونيس يسميه «الرؤيا» وقد أصبحت محملة ببعد فكري إنساني ينضاف إلى بعدها الروحي. وستظل هذه الأُسس مشتركة لا بين يوسف الخال وأدونيس فقط، بل بين الشعراء والنقاد المعاصرين أيضاً، باختلاف التعريفات التي يتموضعان فيها.[104]

خارج المشترك بين الأطراف المتعددة، هناك ما نُفْرِد له مناقشةً.

نلحظ، في نص أدونيس، أن «الرؤيا» هي العنصر الباني لتنظير منفتح باستمرار على مستقبله. إنها بذرة الاختلاف الذي سيميّز أدونيس لاحقاً. ونتوقف قليلاً عند هذا العنصر لمحاولة استيعابه ضمن شبكة مفاهيم أخرى سيعرف الزمن كيف يوجّهها، بفعل الأوضاع النظرية والضغوطات الثقافية على السواء.

104) يشير أدونيس، بطريقة غير مباشرة إلى العلاقة بين مفهومه ومفهوم يوسف الخال للشعر المعاصر في فترة مجلة **شعر** في هامش ضمن الحلقة الثانية من «تأسيس كتابة جديدة»، واصلا بين هذا الاختلاف ووضعية مجلة **شعر** فيقول :
«كانت المجلة ملتقى فريدا لأفراد، ولم تكن لسانا ناطقا، باسم جماعة. فهي، من هذه الناحية، مجموع نتاج هؤلاء الأفراد، وأهميتها هي في أهمية كل فرد على حدة. ومن هنا نخطئ حين ننظر إلى المجلة كجماعة. وإن اشتركت هذه الجماعة في رفض أشياء كثيرة. فتحديد الجماعة بما ترفضه ليس تحديدا بل تأطيرا، ذلك أن جوهر الجماعة، أية جماعة، إنما هو فيما تقبله، لا فيما ترفضه، فيما تعطيه أو تبنيه بعد أن ترفض وتهدم، ولم يكن حتى رفض هؤلاء واحدا. أما من حيث القبول فإنهم يختلفون كليا، حتى في الأوليات».
مواقف، ع 16، ص ـ ص.19 ـ 20.

إن أهمّ (ولربّما أوّل) من انقاد نحو الرؤيا في الشعر العربي الحديث هو جبران خليل جبران،[105] بترابطها مع النبوة واجتلابها لكلٍّ من الحقيقة والتقدم والخيال. وسيختلف أدونيس في قراءته لجبران عن غيره، وخاصة نازك الملائكة ويوسف الخال،[106] لأنه يعتبره بداية البحث في الشعر العربي الحديث.[107] وعودة أدونيس إلى جبران، في هذا السياق، تعني، أولاً وقبل كل شيء، بحثاً عن شجرة نسب في الثقافة العربية الحديثة، ثم تعني، ثانياً، إلغاءَ ما تم رصدُه للرومانسية العربية من مشهد مأتميّ.

ولكن العودة إلى جبران لم تكن مصدر التنظير الأساسي لأدونيس، في هذه الدراسة أو في دراساته اللاحقة. لقد كانَ له موعد أسبق مع الرّمزية الفرنسية أساساً، من بودلير إلى ملارْمي وبُول قاليري، ثم مع السريالية أيضاً. ولا شك أن العبور إلى الرمزية الفرنسية لم يكن مباشراً، لأن سعيد عقل كان قبله منشغلاً في بناء شعر رمزي. مع ذلك اختلفت المقاربات والطرائق معاً، لأن العبور ثقافيٌّ تتحكم فيه مكوّنات غير موحدة بين سعيد عقل وأدونيس، ولا يقل العنصر العقائدي عن العنصر الثقافي عندما نكون أمام مثل هذه الحالة المركّبة.

وإذا لم يكن يعنينا، هنا، أمرُ تحديد الرمزية، فإن اقترابنا من التصور العام للشعر لدى الرمزية سيكفُّ، هو الآخر، عن أن يكون شمولياً. فما نحن بصدده هو الرؤيا التي تستحوذ على دراسة أدونيس. وتحديد الرمزيين الفرنسيين لها هو ما نعطيه الأسبقية.

جاءت الرمزية في فرنسا كموقف من سلطة الحضارة الصناعية، ومن سلطة العقلانية، ومن ثم كان أساس هذه الحركة الشعرية هو إبدال مكان التجربة الشعرية ومفهومها في آن. إنها حركة المأساة، بما هي محايثة للزمن والتاريخ. والمأساة تكمن في اختناق «الانفعالات، والأحاسيس، والرغبات، والأحلام، عالم سريٌّ طالما عُذِّبَ، وهو الذي نعيِّنه بكلمة واحدة هي الروح»[108] وبالتالي فإن الرمزيين خاضوا صراعاً بدون توقف غايته السكن في هذا المكانِ السريّ واستكشافه.

105) يكفي أن نذكر بأن جبران عنون مجموعة من نصوصه بـ «رؤيا»، وهي في أعماله العربية واردة ضمن **دمعة وابتسامة** (رؤيا، ص.259 ص.264) **والعواصف** (ص.415) وخصص أدونيس لجبران دراسة مطولة بعنوان «جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا»، راجع **صدمة الحداثة**، م.س، ص.159.

106) هذا الموقف مستخلص من عدم تعرض نازك ويوسف الخال لجبران بشكل أساسي.

107) يقول أدونيس في مقدمة قصائد مختارة ليوسف الخال :

«الشعر العربي يختصر، في هذه المجموعة أبعادا كثيرة ويتفجر في آفاق متنوعة، ويشق طريقا في أساليب التعبير لم نألفها من قبل. هذه المجموعة صورة عن مرحلتنا الشعرية التي **ابتدأت مع جبران وما تزال مستمرة**»

يوسف الخال، **قصائد مختارة**، جمعها مع مقدمة علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار مجلة شعر، بدون تاريخ، ص 27 والتشديد من عندنا.

108) Guy Michaud, **Message poétique du Symbolisme**, Librairie Nizet, Paris, 1947 p. 403

للرمزيين علاقة بإدغار ألآن بُو، وما تقصّده بودلير هو «التطهير في الهواء العُلْوي»[109] حيث «الشخصيةُ تمّحي والموضوعية... تنغمِرُ فيك بطريقة غير عادية إلى الحدّ الذي يجعلك تأمُّلُ الأشياء الخارجية تنسى وجودَكَ الشخصيّ، وتختلط بها بعد لأْي».[110] هذه التجربة غير المعتادة في الرومانسية هي التي تحرر الذات من شرائطها الخارجية وتُلقي بها، دفعة واحدة، إلى عالم آخر، له المجهول والفاتن، وعنده يكون الانتقال من حالة الواقعي والعينيّ إلى حالة الغيب، الذي هو «الأفكار المطرية»، والذوبان فيها، فتكون «هذه الساعاتُ الرائعةُ، احتفالاتٍ حقيقية للدماغ، حيث أشدُّ الحواسّ انتباهاً تلتقِطُ الأحاسيس الرَّنانةَ، والسماء بزُرقتها البالغةِ الشفافية تتخفّى في ظُلمـ لا نهاية لها، والأصوات ترنُّ بموسيقيّة، والعطورُ تحْكي عوالِمَ الأفكار».[111]

إن الغيب، أو اللامرئي حسب تعبير أدونيس، هو الذي تملّك بُودْلير. ويأتي رامْبُو ليبلُغ به الحالةَ الجُلّى. رامْبُو شاعر الرؤيا بامتياز. نصوصه ورسائلة دليل على ذلك. كان رامْبُو يرى أن «الدراسة الأولى للإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو معرفتُه الشخصية، الكاملة. يبحث عن روحه، يراقبُهَا، يختبِرُهَا، يتعلمها»،[112] وهذه الخبرةُ الأولية غايتُها بلوغ حالة الرؤيا : «أقول إنه يجب أن تكون رائياً، أن تجعل من نفسك رَائياً»[113] ويلزم ذلك مجهود استثنائي «فالشاعر يجعل من نفسه رائياً عن طريق تشويش طويل، عريض ومدروس، للحواس جميعها».[114] وهذا التشويش الخبير هو ما تُقوّض به الذات الكاتبة معاييرَ العقلانية، ومعايير الرؤية المألوفة والمعتادة للعوالم الحاضرة والغائبة على السواء، وبه يكون الشاعر في حضرة تجربة لا تضبطها مقاييس المنطق المتعارف عليها، وبه أيضاً يبلغ المجهول، بعد أن تحررت الحواس من حدودها، واختلطت ببعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤية والقول. كل هذا بعيد عن العقلانية كما هو بعيد عن المسيحية، وقد قاومهما رَامْبُو معاً بضراوة لا تُضاهَى.

مع بُودلير ورامْبُو كان للتصوف والإشراقية مكانهما في الرمزية الفرنسية. وسيكون لذلك مسار مغاير مع مَلاَرْمي. لن ننشغل بالمسار ومنعرجاته. ما يستعجلنا، هنا، هو إضاءة مكان الرؤيا في الرمزية الفرنسية وإفادة أدونيس منها في صوْغ تنظيراته. لن نستدع عجباً. فأدونيس نفسه

109 عن المرجع السابق ، ص.49

110 عن المرجع السابق، الصفحة ذاتها

111 عن المرجع السابق، الصفحة ذاتها

112) عن المرجع السابق ، ص ـ ص.136 ـ 137.

113) عن المرجع السابق، ص.137

114) عن المرجع السابق، ص 137

كتب أكثر من مرة بهذا الشأن قائلاً :

«أحب هنا أن أعترف بأنني كنتُ بين مَنْ أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلّحوا بوعي ومفهومات تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بُودْلير هي التي غيّرتْ معرفتي بأبي نواس، وكشفتْ لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارْميه هي التي أوضحَتْ لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامْبُو ونيرْفَال وبْريتُون هي التي قادتْني إلى اكتشاف التجربة الصوفية ـ بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خُصُوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصّيتها اللغوية ـ الشعرية».[115]

هذه هي الصيغة الأخيرة لاعتراف (وتعْريف) أدونيس بفعل التثاقف الذي عَبَر من خلاله إلى الحداثة الفرنسية ثم منها إلى الحداثة العربية القديمة. وما يهمنا، هنا، هو استيعاب عملية العُبور في مرحلتها الأولى، التي تشهد عليها دراسته السابقة، وخاصة ما يتعلق فيها بعنصر الرؤيا، والتعبير عنه من داخل الثقافة العربية القديمة.

كان ذلك في أواسط السبعينيات عندما قام أدونيس بنشر سلسلة من الدراسات التي تأمل فيها الحداثة والشعرية العربية على السواء، ثم جمعها ضمن الجزء الثالث من **الثابت والمتحول** الخاص **بصدمة الحداثة**، بعنوان «الحداثة / التجاوز».

تتولّى هذه الدراسات، منذ البداية، تأمل عصر النهضة العربية الذي لم ينتج شعراً. وللبرهنة على ذلك يعيد أدونيس «النظر في معنى اللغة الشعرية»،[116] لأننا «لا نقدر أن نفهم حاضرنا الشعري إلاّ في ضوء ماضينا الشعري»[117] الذي يقدم لنا جوابين هما التعريف العروضي، ثم التعريف الثاني الذي يجد أدونيس في الجرجاني خير معبر عنه، لأنه يمير «من أجل توضيح

(115) أدونيس، **الشعرية العربية**، م.س.، ص ـ ص.86 ـ 87.
(116) أدونيس، **الثابت والمتحول**، الجزء الثالث، **صدمة الحداثة**، م.س.، ص.286.
(117) المرجع السابق ـ الصفحة ذاتها

شعرية النص، بين معنيين : **عقلي وتخييلي**»[118] ثم يضيف في الصفحات الموالية :

«يحدد الجرجاني المعنى التخييليّ بأنه «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفيٌّ»، وبأنه «مفتنٌ المذاهب، كثيرُ المسالك، يكاد لا يُحصر إلا تقريباً، ولا يُحاط به تقسيماً وتبويباً». ويقول إن الشاعر يجد في التخييل «سبيلاً إلى أن يُبدعَ ويَزيد، ويبتدئ في اختراع الصُّوَر ويُعيد»، وبأنه يكون فيه «كالمستخْرِج من معدنٍ لا ينتهي»».[119]

بين التخييل والرؤيا، في تأويل أدونيس، وشيجة صامتة، ولكنها صرحت بنفسها في دراسات سابقة على هذه الدراسة، جمعها هي الأخرى في كتاب **مقدمة للشعر العربي** سنة 1971. وفي الدراسة المعنونة بـ «آفاق المستقبل»، التي يتضمنها هذا الكتاب، نجد الضمنيّ هناكَ صريحاً هنا :

«**التخييل** : وهو يعني شيئاً أشمل وأعمق من الخيال. فالتخييل هو **رؤية الغيب**. ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين، ونجده كذلك عند ابن سينا في كلامه على **الإشراق**».[120]

ثم تتضح الوشيجة أكثر عندما يقول أدونيس :

«البديلُ الشعريُّ للانهاية هو **التخييل** أو التصوُّر. **فالتخييل** هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة. وأعني **بالتخييل** القوة الرؤياوية التي تستشفُّ ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع. أي القوة التي تُطلُّ على الغيْب وتعانقه فيما تنغرسُ في الحضور. تصبح القصيدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء».[121]

كُنّا في الجزءين السابقين من هذا الكتاب ركزنا على جوْفِ معنى التخييل عند الجرجاني، الذي يقوم لديه على «ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعْوى لا طريقَ إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدعُ فيه نفْسَهُ ويُريها ما لاَ ترَى».[122] وهذا الموقف هو ما ستدعي التماهي، لدى أدونيس، بين التخييل والرؤيا، بين القدماء والحديثين. وهنا تُطرح علينا إشكالية العبُورِ من الثقافة الأوروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة.

(118) المرجع السابق، ص.287.
(119) المرجع السابق، ص.291
(120) أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، 1971، ص.132.
(121) المرجع سابق ص 338
(122) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، م.س.، ص.239.

لقد أوضحنا، في سابق الدراسة (الجزء الثاني، **الرومانسية العربية**، الفصل II الخاص بالتخييل الشعري، وتحديداً الفقرة (3.2) ص.129)، وضعية التخييل في الثقافة العربية القديمة، ووصلنا إلى أن التخييل مصطلح فلسفي استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو،بارتباط مع مصطلح المحاكاة والتمثيل، واستعمله الجرجاني، مفيداً من أرسطو، ولكن ضمن استراتيجية مغايرة. فالجرجاني يفرد للتخييل مرتبة أدنى من الاستعارة، وبذلك ينتصر للعقلي لا للتخييلي، لأن مشروعه هو إثبات إعجاز القرآن وامتيازه على الشعر القائم على التخييل، ما دام يرفض الانسياق «اللاواعي» للفلاسفة وراء تمجيد الأدب اليوناني القائم هو الآخر على التخييل. فالشعر لا يمكن أن يتشبّه، من حيث نظمه، بالقرآن، ومن حيث تخييلُه، بالأدب اليوناني. هذا هو مفهوم المراقبة لدى الجرجاني.

ولم يقبل المتصوفة بمصطلح التخييل، كما اعتقد أدونيس ذلك. إن للمتصوفة خطاباً يختلف عن خطاب الفلاسفة (وابن سبعين كان صارماً في نقده للفلاسفة عكس ابن عربي)، ومن ثم فإنهم ألغوا مصطلح التخييل، وبدله استعملوا مصطلح الخيال الذي يوليه ابن عربي مرتبة عليا، وعنه يقول:

> «..ما أوجدَ اللهُ أعظم منه [من الخيال] منزلةً ولا أعمّ حكماً يسري حُكمُه في جميع الموجودات والمعدومات من محَالٍ غيره، فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، وظهرت القدرة الإلهية.. وهو حضرةُ المجْلَى في القيامة وفي الاعتقادات [إلاه المعتقدات]..».[123]

وهذا التعريف للخيال يؤكد لنا المنزلة المخصوصة التي يضعه فيها ابن عربي، والمتصوفة، في الوقت ذاته الذي يتضح فيه اختلافه عن مفهوم الخيال لدى الرومانسيين عموماً، كما عند غيرهم في العصر الحديث. فالتقليديون استرسلوا في استعمال «الخيال» (وأحياناً إلى جانب التخييل كما لاحظنا ذلك في الجزء الثاني) مع إلغاء التعريف الصوفي له، وبعدهم جاء الرومانسيون العرب بتأويل مغاير للخيال مع التشبث بالمصطلح، مفيدين من الرومانسية الأوروبية، وقد انقطعوا عن الثقافة العربية القديمة. ويأتي أدونيس ليلغي كل هذا التاريخ ويعود لاستعمال التخييل، مصطلح الفلاسفة والإعجازيين والبلاغيين، بمفهوم مجزإ من الجرجاني مع عدم الاصطدام بمده العقائدي لدى الجرجاني، واصلا بينه وبين التجربة الصوفية التي ذكرت أنها ترفضه كلية ضمن استراتيجيتها الشخصية.

(123) عن سعاد الحكيم، **المعجم الصوفي**، دار ندرة، بيروت، 1981، ص.448

إن الرؤيا بمعناها لدى الرمزيين، من بودلير إلى رامبو، ذات بُعد صوفيٍّ إشراقي، يسطع بوثنيته، وهي تتحاور (دون أن تتماهى) مع الخيال لدى المتصوفة ومع مفهوم الرؤيا لديهم، ولذلك فهي بعيدة عن مفهوم التخييل لدى أرسطو أو ابن سينا والجرجاني أو غيرهم.

من هنا يكون عبور أدونيس من الثقافة الأوروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة مهدّداً، بما هو به معبأ من تصوُّر عام أوروبي أو افتتان بإيقاع الكلمات، حيث يبدو إبدال كلمة الخيال بكلمة التخييل، بالعربية، ناتجاً عن سحر الكلمة قبل لزوم ضرورتها النظرية والمعرفية. وهكذا يصبح التأويل مبايناً للتفكيك.

3.3. الكتَابةُ الجَدِيدَة

1.3.3. أدونيس : ملامح واتجاهاتها

أ) يصعب أن نجد شاعراً أو مُنظِّراً، من غير أدونيس، ومن داخل الجيل الذي ينتمي إليه، يقدّم لنا مفهوماً له قطيعته مع المفهوم السائد للشعر المعاصر. ويحدد لنا أدونيس في بيانه الثاني الذي يحمل عنوان «تأسيس كتابة جديدة» ما سماه «ملامح» الحداثة الشعرية، انطلاقاً من مصطلح «الكتابة الجديدة». وهذه «الملامح» هي :

1 ـ نفي المَعْلُوم وإيجاب المجهول : يسعى أدونيس، منذ البدء، لهدم أحد المعايير الرئيسة في الرؤية القديمة إلى الشعر والتفكير والكتابة. فالانحباس في المعلوم، شعراً وتفكيراً وكتابة، يؤدي مباشرة إلى وضع يجعلنا «لا نفكر في الواقع ولا نكتب».[124]

2 ـ إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية : إذ على الكتابة أن تتغير «تغييراً نوعيّاً»[125] حتى تصبح الخريطة التي كانت «عليها حدود الأنواع (...) بيضاء دون أدراج ولا رفوف».[126] ويظل المعيار الأساسي في تمييز نوعية المكتوب هو «درجة حضوره الإبداعي».[127]

3 ـ الزمن الثقافي بدل الزمن الشعري : واتساع الزمن توق إلى تغيير «العلاقة في فعل الإبداع . لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق».[128] وهذا يعني أن التراث «لا ينقل بل يُخلَق»،[129] والماضي «نقطة مضيئة»[130] لابد من البحث عنه، وجوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها.[131]

124) أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مواقف، م.س.، ع 15، ص4.
125) المرجع السابق، ص5.
126) المرجع السابق، الصفحة ذاتها
127) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها
128) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها
129) المرجع السابق، الصفحة ذاتها
130) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها
131) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها

4 ـ **الإنتاج حركة خلاقة :**[132] بمعنى أن النتاج يكمن في حركة الإنتاج لا في النتاج ذاته، فهو صيرورة لا نهائية.

5 ـ **الثقافة ابتكار :** وهنا الملمح ذو علاقة بالسابق، فهو يوسع الإنتاج كحركة دائمة تتجه نحو المستقبل.

6 ـ **الكتابة سؤال لا جواب :** وبهذا يدعو أدونيس لاستبدال «مقولة **الفهم** بمقولة **التأمل**».[133] فالشاعر الذي كان يكتب ما يعرفه من المعاني أصبح مؤسساً لمعانٍ هي «نتاج الكتابة».[134] وتكف الكتابة، بعد ذلك، عن أن تكون خاضعة لبداية معلومة ونهاية معلومة. وإذا كانت الكتابة قد تخلت عن أسبقية المعنى فإن القراءة بدورها، وهي تسلك سبيل التأمل، ترى إلى القصيدة في فضائها لا في خطيتها.

نعتقد أن هذه الملامح الستة تغنينا عن متابعة الحلقتين الثانية والثالثة، المنشورتين على التوالي في الأعداد 16 و18/17 من **مواقف**، لأنها تتضمن الأسسَ التي يتسع بها حقلُ الممارسة الدالة في الكتابة الشعرية، إضافة إلى أن أدونيس هو نفسه قد أعاد صياغة الحلقتين معا في «بيان الكتابة» وغيّر موقعهما.[135]

وبإمكاننا استخلاص ثلاثة أسس من هذا النص، لم تقع الإشارة لواحد منها قبل في كتاباتِ أدونيس النظرية، وهي :

1 ـ محو الحدود بين الأجناس الأدبية.
2 ـ النص كفضاء.
3 ـ القارئ منتج لا مستهلك.

أما الملامح الباقية فهي تنتمي إما لمرحلة سابقة، وخاصة أساس أسبقية المبنى على المعنى، أي أساس اللغة اللازمة، وإما لحقل أوسع من الحقل الشعري، وهو الثقافة. ومع ذلك فإن هذا الاتساع سبقت إشارة أدونيس إليه بطريقة أخرى، وهو يزاوج بين الشعر والمعرفة في قوله بـ «الرؤيا» الشعرية. وما سيلي الحلقة الأولى، من «تأسيس كتابة جديدة» حول الكتابة والخطابة، عودة تحليلية لمسألة البناء النصي قديماً وحديثاً.

(132) هذه الفقرة تحمل في مواقف ع 15، رقم (3) وهو مكرر، وصحح الخطأ في **صدمة الحداثة**. م.س.، ص 3
(133) المرجع السابق،، ص.6.
(134) المرجع السابق، والصفحة ذاتها.
(135) راجع كتابه **صدمة الحداثة**، م.س.، ابتداء من ص.301

إن أدونيس، وهو يتبنّى هذه الأُسس الثلاثة، يرفع مستوى القطيعة مع الشعر المعاصر وبدخيلته، يقف على حدوده، فيما هو يندمج أكثر من ذي قبل في قضايا الحداثة العربية والغربية في آن، بعد أن انعكست مسألة عدم الفصل بين الأجناس الأدبية الغربية على الممارسة النصية العربية، وأصبحت الممارسات الدالة، والشعرية منها خصوصاً، تبحث عن أفقها الكوني، منذ شوقي، من خلال الشعر المسرحي أو من خلال البناء القصصي للقصيدة، وبعد أن تعرضت مسألة الأجناس الأدبية في الغرب أيضاً، وخاصة في فرنسا، لتدمير نظري ونصي ينتسب للرومانسية والرمزية، ويعثر على مغامرته الأخيرة مع حركة **طيل كيل**.[136]

ويتعلق أساس محو الحدود بين الأجناس الأدبية بالأساسين اللاحقين، وهما النص كفضاء والقراءة كإنتاج. أتى أساس النص كفضاء عابراً في «ملامح» الكتابة الجديدة، ولم يتناوله أدونيس في كتاباته الموالية. ولكن مجرد الإشارة إليه ذو دلالة في بناء مفهوم مغاير للحداثة الشعرية. إن مفهوم الفضاء في النص الشعري كان يستحوذ على النص القديم (سنعود إلى ذلك)، ثم أصبح مع مَالآرْمِي مفهوماً نظرياً حديثاً يصرّح بالمَضْمَر في ممارسة ملارمي ذاته، وخاصة في قصيدته الشهيرة، **ضربة نَرْد**،[137] ثم انتشر هذا المفهوم وتحول إلى عَرَضٍ من أَعْراضِ الحداثة النصية التي أفسحت لمفهوم النص كجَسَدٍ أن يحتل مكان الرّحم بالنسبة للمفاهيم المتفرعة عن كامل تصور الحداثة الشعرية. وسكوت أدونيس عن هذا الأساس في الممارسة العربية القديمة، وخاصة الأندلسية، لا يعطينا فكرة دقيقة عن مفهوم الفضاء لديه.[138]

أما القراءة، كإنتاج لا كاستهلاك، فهي من بين القضايا التي انتبه إليها أبو تمام حين أجاب عن سؤال : «لِمَ لا تَقُولُ مِنَ الشعر ما يُعرَف» بـ : «وأنت لِمَ لا تعْرِفُ مِن الشّعر مَا يُقَال»،[139] وهي، مهما كانت تعكس خروج الشعر مع أبي تمام على الذوق العام، لا تتعدى أن تكون من تلك الجذور البعيدة «الغامضة» على حد تعبير أدونيس، لأنّ أبا تمام لم يميّز تماماً مقولة الفهم بمقولة التأمل كما يدعو لذلك أدونيس دائماً، ومع هذا فإن قلب العلاقة بين الشاعر والقارئ

136) لا يتعرض أدونيس لمصادره النظرية الأوربية، وقد أثبتت خالدة سعيد تأثر أدونيس بحركة **طيل كيل** Tel quel في دراستها لقصيدة أدونيس **هذا هو اسمي**، راجع كتابها **حركية الابداع**، دار العودة، بيروت، 1979، ص.94

137) Mallarmé, un coup de dés, oeuvres complètes, op. cit., p. 455

138) لا يتعرض أدونيس في دروسه، التي ضمها بالكوليج دوفرانس عن الشعرية العربية، إلى مفهوم الفضاء النصي تاريخياً أو نظرياً، بل لا يتحدث عن الشعر الأندلسي إطلاقاً، حتى في دراساته السابقة سواء في **الثابت والمتحول** أو تلك التي خص بها الكتابة والخطابة.

139) أبو بكر الصولي، **أخبار أبي تمام**، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بدون تاريخ، ص.72.

ستعثر على مكانها النظري مع الحداثة الغربية،[140] وقد قام أدونيس بدراسة مستقلة بعنوان «من أدب الكاتب إلى أدب القارئ» لتفصيل أساس هذه القراءة كإنتاج ضمن «جمالية التلقي»، ولذلك فمعنى :

> «أن نقرأ اليوم، مثلا، نصاً شعرياً جاهلياً هو أن نقرأ سؤاله، هو أن نكتشف الأسئلة فيه. هذا الأفق، بما يختزنه من اللقاء الممكن معه، يشكّل لنا، نحن قراءه، نصاً ثانياً داخل النص الأصلي. وهو، بقدر ما يوفر لنا تجاوباً بين أسئلتنا وأسئلته، يكون حيا ـ «حديثاً»، أي غير مستنفد، على الرغم من كونه «قديماً». هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة، وهكذا تتمازج أو تتداخل الآفاق. وهنا يكمن كما أحسب، المعنى الأعمق للتراث ومعنى الاستمرارية».[141]

هذه الأسس الجديدة التي أفتحمها أدونيس هي التي جعلته يقوم بفعل مزدوج له نقد الوضع الشعري العربي الحديث،[142] وبناء مفهوم منفصل عن السائد الشعري. ولئن كانت هذه الأسس، بمجملها، قد غيرت مكانها، قليلاً أو كثيراً، فإنها استمرت في التعرُّف على تُقصابه واشتقاقها.

ونتوقف، هنا، أيضاً لنختبر وضعية العبور من الثقافة الأروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة، من خلال استعمال أدونيس لمصطلح جديد وَاجَه به ممارسة شعرية أصبح معها مُخْتَلفاً، وانطلق به نحو تنظّير ممارسته النصية التي افتتحها بقصيدة **هذا هُوَ اسْمِي** المنشورة في العدد الرابع من **مواقف**.[143]

تأتي دراسة «تأسيس كتابة جديدة» في سياق اجتماعي ـ تاريخي هو الهزيمة العربية سنة 1967 وثورة الطلاب في فرنسا سنة 1968 والثورة الثقافية في الصين، كما تأتي في سياق شعري ـ ثقافي هو الممارسة النصية الجديدة لأدونيس وصعود الخطاب البنيوي في فرنسا بما لازمه من إعادة قراءة للماركسية والتحليل النفسي، في ضوء لسانيات سُوسير وما تفرع عنها من دلائلية

140) يمكن اعتبار ادغار آلان بو ثم شارل بودلير فاتحين لعهد شعري جديد، تطرح فيه مسألة اللغة الشعرية، ومن خلالها إبدال العلاقة بين الشاعر والقارئ، حيث أصبح النصوص اختيارا جماليا يخرج على الذوق السائد الذي كانت القيم الجمالية المشتركة تفسده.

141) أدونيس، من أدب الكاتب إلى أدب القارئ، **مجلة الكرمل**، بيروت، ع 5، شتاء 1982، ص 160، وقد سبق لأدونيس أن تناول مسألة القراءة في **صدمة الحداثة**، م.س.، ص.310.

142) نتقدم هنا بعرض نماذج نقده للشعر المعاصر وهي :

1 ـ النقطة الثالثة من «تأسيس كتابة جديدة»، الحلقة الثانية، **مواقف**، ع 16، ص.5

2 ـ كتاب **صدمة الحداثة**، م.س.، ص.295

3 ـ من أدب الكاتب إلى أدب القارئ، **مجلة الكرمل**، ع 5، ص ـ ص.158 ـ 159

ولا ننسى بطبيعة الحال النص المطول «بيان الحداثة»، كتاب **فاتحة لنهايات القرن**، م س ، ص.311.

143) **مواقف**، بيروت، العدد 4، ص.89. وقد نشر أدونيس في العدد 11 قصيدة ثانية هي **مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف**، ص 93، ثم في العدد 15 قصيدة ثالثة هي **قبر من أجل نيويورك**، ص 7. وهذه القصيدة الأخيرة نشرت في العدد نفسه الذي يتضمن الجزء الأول من «تأسيس كتابة جديدة»

ومدارس لسانية أُخرى، وترجمة أعمال الشكلانيين الروس والإفادة من كل ذلك في إعادة قراءة الإنتاج الأدبي والفلسفي. تاريخ عريض (لا يَهُمّ الآن ما بقيَ منه) نفتقد مكاناً لاستقصاء تفاصيله في عملنا.

ضمن السياق الأول يمكن أن نفهم افتتاحية **مواقف** لعددها الأول، وخاصة فقرتها الأخيرة الموجهة لمعنى الإنتاج الثقافي ووظيفته، وقد حدّدتْ ذلك على النحو التالي :

«هكذا تنهض **مواقف** :

إنها نقيض القبول، سلفاً، بما نرثُه أويرِدُ علينا، بما كُتِبَ أو يُكتب لنا. إنها المبادرة والمخاطرة. إنها اقتبال المجهول والخوض في أحشائه.

الكتابةُ هنا نسيج شبكيٌ مسكونٌ بالكون. هَجْسٌ كَوْنيٌ. تجييشٌ وتكتيبٌ. القصيدةُ أو المقالة كَتيبَةٌ : لا تعود موضوعاً فنّياً، بقدر ما تصبح فاعلية مُغيِّرة.

والثقافة هنا كفاحٌ. وحدةُ فكر وعملٍ. إنها الثقافة التي لا تَعنى بتفسير العالم أو الحياة أو الإنسان إلا لغايةٍ أساسيّة : تغييرُ العالم والحياة والإنسان. إنّها الثقافة ـ الثورة».[144]

ضمن هذا التوجيه الماركسيّ يمكن أن نستوعب معنى ووظيفة الكتابة الجديدة لدى أدونيس في تلك المرحلة بالذات. لم يكن أدونيس غريباً عن الوضعية النقدية في الثقافة العالمية. كانت الماركسية، وخاصة بتأويلها الصيني، مرْكَز جذْب في العديد من مناطق العالم. والنقد الجديد، في فرنسا، كانَ منطلقاً من القراءة الجديدة للماركسية والتحليل النفسي واللسانيات وجسدتها في المفهوم المادي للكتابة، بخلاف الماركسية الرسمية آنذاك. لم تكن الأفكار والمواقف جاهزة.

ب) إن مصطلح «الكتابة» استعمله رولان بارط في كتابه الأول **درجة الصفر في الكتابة**، الذي نشر كتاب سنة 1953، وسيصبح لهذا المفهوم حقل موسَّع للتحليل كما ستصبح له سلطة في إعادة ترتيب السُلاَلات الأدبية والممارسات النصية غير الأدبية. وبهذا المفهوم سيعوض النقد الجديد مفهوم الأدب، الذي هو الآخر مفهوم تاريخي محدّدٌ في الاستعمال المتداول بالقرن الثامن عشر.

وتعويض مفهوم الأدب بمفهوم «الكتابة» لدى رولان بارط (الذي أفاد من مُوريس بْلاَنشو) ليس مجرد هروب من مفهوم إلى آخر، بل إنه، أساساً، إعطاء «وضعية إبستيمولوجية جديدة» لمفهومي «الكتابة» و«دال»ـها، حسب تعبير جُولْيا كْريسْطيفَا.[145] ومن ثم فإن هذين المفهومين

144) **مواقف**، م.س.، العدد الأول، ص.4.

145) Julia Kristeva, Polylogue, Coll. « Tel quel», Seuil, 1977, p. 31

المتلازمين، سيأخذان، منذ مُوريس بلاَنْشُو، دلالةً جديدة تحددها كُريسْطِيفَا على هذا النحو :

«سيُغادران المتاهات النظرية للفكر المُطْلق وتأمُّل جوْهَر اللغة، لتبْلُغَ، مع فُورْيي وسَادْ وبلْزَاكْ، والخطاب الأسطوري، والسياسي، والصحافي، والرواية الجديدة وطيلْ كِيلْ Tel Quel، وبفضل الارتباط مع علم الاجتماع (الماركسية والسّارترية) والبنيوية (ليفي سْتْرُوس) والطليعة الأدبية، إضاءةً جديدةً، تبعاً لأُطروحةٍ ثلاثية ضِمْنية هي :

ـ ماديةُ الكتابة (ممارسة موضوعية في اللغة) تفرض **مواجهةً** مع علوم اللغة (اللسانيات، المنطق، الدلائلية)، ولكنها تفرض أيضاً **تميُّزاً** عنها؛

ـ انغمارُها في التاريخ يستتبع **أخذ الشرائط الاجتماعية والتاريخية بالاعتبار**؛

ـ **تحدُّدُها الجنْسيّ** يوجِّهُهَا نحو التحليل النفسي، ومن خلاله، نحو مجموع «نظام» جسديٍّ، فيزيائي، جوهري».[146]

قراءة كُريسْطِيفا لمفهومي «الكتابة» وذاتهما لدى كل من بْلاَنْشُو ورُولاَن بارْط، تُسْهِم في تعيين حدود «الكتابة» كما تُسْهِم في رصْدِ المعارف الملتصقة بها، وهي اللسانيات، والماركسية والتحليل النفسيّ.

لقد كان رُولاَن بارْط تناول «الكتابة» بالتنظير والتحليل في دراسات عديدة. ومن أجل الاقتراب المباشر منها نفضل العودة إليها في الأعمال المتعددة، أوّلُها كتاب **درجة الصفر في الكتابة** الذي يؤكد فيه أن الكتابة :

«منغرسةٌ على الدوام في وراءٍ مَا للغة، تنمو كبَذْرةٍ لا كَخطٍّ، وهي تُرعبُ. وسنجِدُ بالتالي في كُلِّ كتابةٍ غموضَ شيْءٍ هو في الوقت ذاته لغةٌ وإكراهٌ : إذ يوجَدُ في الكتابة «ظرفٌ» خارجيٌّ على اللغة، فهناكَ ما يُشبهُ نظْرَةَ نيةٍ ليستْ هيَ نظرةَ اللغة. يمكن لهذه النظرةِ أن تكون، بكل بساطة، ولعاً باللغة، كما في الكتابة الأدبية؛ ويمكنُ أيضاً أن تكونَ تهديداً بعقُوبةٍ، كما في الكتابات السياسية : فالكتابة مطالبةٌ، منذ ذاك، بالالتحاق مباشرةً بواقع الأفْعال ومثالية الغايات».[147]

هذا العنصر، الأبعدُ عن اللغة في الكتابة، هو ما يُعطي للكتابة وضعيةَ المواجهة والصدامية مع الأدب ومع تقاليده المعترَفِ بها، وهي بذلك، «أخلاق الشكل، إنها اختيار الجوّ الاجتماعيّ

146) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها

147) Roland Barthes, **Le degré Zéro de l'écriture**, Coll. Point, 1972, p-p. 18-19

الذي بداخلهِ يُقرّرُ الكاتبُ موضعةَ طبيعةِ لغته.(148) فالكاتب، بالنسبة لرُولاَن بَارْط «هو من تخلَّقَ له اللغةُ مشكلةً، من يُعَاني منها في العُمْق، لا مِنَ الأَداتيـة أو الجمـال».(149) لأن الكـاتب هو من يختبر اللغة ويمارسُها بالسَّلْب، يورّطُ فيها الجسد كُلّهُ ليمجّدَ اللا قاعـدةَ، حيث العقـدُ هو إلغـاءُ العقد بدون هوادة. هنا تكمن الوظيفة الاجتماعية ـ التـاريخية لكل من الكـاتب والكتـابة، وبهـا تُحدَّد ثوريته. عن هنا يقولُ بارْط بصدد قراءته لفِليبْ صَوليرْزْ Philippe Sollers :

«لا يمكن للكـاتب أن يُعرِّفَ نفْسَـه إلا انطـلاقـاً من عملـه. والثـورة، في نظر هـذا العمل، هي أسـاسـاً شكلُ، شكلُ الاختـلافِ الأخير، الاختـلافِ الـذي لا يُشْبِـهُ. إن صُوليرْزْ، بوجُوده أمامَ وضعيةٍ تـاريخية جـديـدة، يفيـدُ منهـا : فهُوَ يستغِلُّ المبـدأَ المحظُورَ لمدة طويلة، والقائلَ بأن العلاقة بين الثورة والأدب لا يمكن أن تكون متشابهةً، بل متماثلةً فقط : وإلاَّ فَمَـا الفـائـدةُ من نسْخِ الواقع، ولوْ منْ وجْهـةِ نظرٍ ثورية، ما دام ذلك استجارةً بـاللغـةِ البرجوازيـةِ بـامتيـاز، التي هي بـالضبط لغـة النسْخ».(150)

هكذا تصبحُ اللغة، في الكتابة، خارجةً على كل نسْخٍ للواقع، وخارجةً على كل التصنيفـات التي ساقتْها البلاغةُ (وعائلتُها) وأخضعتْ لهـا النصوصَ دون تمييز، وخـارجة على الفعل في اللغـة والواقع. بذلك يلخصها بارطْ عندما يقول :

«وفي هذه الحالةِ يمكن إعطـاءُ فكرةٍ ثـانيـة عن الكتـابة، إنهـا ليستْ تزيينيـةً ولا أدواتيـةً، أي ليستْ في المرتبـة الثـانيـة، ولكنهـا في المرتبـة الأُولى، سـابقــةٌ على الإنسان، الذي تخترقهُ لتأسيـسِ أفعالِهِ».(151)

ولذلك كان رُولاَنْ بارط ميّز بين اللغة والكلام والأسلوب والكتابة في بدايـة كتـابه الأول، ثم لاحقَ التمييز في كتاباته الموالية. ولا بد، هنا، من توضيح اختلاف الكتابـة عن الأسلوب الـذي يلحُ عليه بارْط، فيعرّف الأُسلوب على النحو التالي :

«مهما كانت رقةُ الأسلوب، فإن له على الدوام شيئاً خاماً : فهو شكْلٌ بدون مقصَدٍ، إنه منتوجُ اندفاعةٍ، لا منتوج نيـةٍ، وهو شبيـهُ بِبُعْـدٍ عموديٍّ ووحيـدٍ للفكْر. مَرَاجِعُـه تعودُ لمستْوى بيُولُوجيةٍ أو مَاضٍ، لا لمستوى التـاريخ : إنـه «شيْءُ» الكـاتب، بهـاؤُهُ

148) المرجع السابق، ص15.

149) Roland Barthes, critique et vérité, Coll. « Tel quel » Seuil, Paris, 1966, p. 46

150) Roland Barthes, Sollers écrivain, Seuil. 1979, p-p. 53-54.

151) Roland Barthes, Sade Fourier Loyola, Coll. Point, Paris 1980, p. 80.

وسجنُه، إنّهُ عزلتُه. محايدٌ وشفّافٌ بالنسبة للمجتمع، خطوةُ الشخْص المعلقةُ، ليس قطُّ منتوجَ اختيارٍ، ولا منتوجَ تأمُّلٍ في اللغة».[152]

ويضيف إلى التحديد :

«إن الأُسلوب، عكْسَ [الكلام]، ليس له إلاّ بعدٌ عموديٌّ، يغوصُ في الذكرى المغلقةِ للشخْصِ، يركّبُ كثافته انطلاقاً من تجربةٍ مّا للمادّة؛ فالأُسلوبُ ليْس على الإطلاق إلاّ استعارةٌ [...] ومُعجزةُ هذا التحويل تجعل من الأُسلوب نوعاً من العملية فوْق - الأدبية، تحمل الإنسان إلى عتبة القوّةِ والسحر».[153]

وإلى جانب هذا التعريف الصارم للأُسلوب، هناك فصل بينه وبين الكتابة تتدخّل فيه وضعية اللغة :

«اللغة والأُسلوب قوّتان عمْياوان؛ الكتابة فِعْلٌ للتضامُن التاريخيّ. اللغةُ والأُسلوبُ شيْئان؛ الكتابةُ وظيفةٌ : إنها العلاقةُ بين الإبداعِ والمجتمع. إنها اللغةُ الأدبيةُ وقدْ حوّلَهَا مقصدُها الاجتماعيُّ، إنها الشكْلُ المحْجُوزُ في نيّتِهِ الإنسانية والمرتبطُ بأزماتِ التاريخ الكُبْرى».[154]

على أن هذا التعيين الأساسيّ لحدودِ الأُسلوب والكتابة يستتبعُ تعييناً آخر للحدود بين الكتابة والكلامِ والتدوين، وهي الأنماط التي عادة ما يقع الخلط بينها كما يقع بين الكتابة والأُسلوب، فلا يبقَى معه للكتابة ما يحميها من التباسِ اللغةِ الواصفةِ وانعكاساتِها اللا نهائية على تعيين مواقع فعل الكتابة. هذا ما يحدّده أيضاً رُولان بارْط :

«ليست الكتابةُ هي الكلام، وهذا التفريقُ بينهُما حصَّل في السنوات الأخيرةِ على تكريسٍ نظريٍّ، ولكن الكتابة ليست المكتُوبَ أيضاً، أي التدوين؛ فأنْ تكتُبَ ليْسَ هو أن تُدَوِّنَ. في الكتابة ما هو أكثر حُضوراً في الكلام (بطريقة هسْتيرية) وأكثرُ غياباً في التدوين (بطريقةٍ إخصائية)، بمعنى أنّ الجسد يعود، ولكن عن طريق غير مباشرة، مقيسَةٍ، ومُوسيقية حتى تقولَ كُلّ شيءٍ بدقة، عنْ طريق المتعةِ لا عن طريق المتخيّل (الصورة)».[155]

ج) هذهِ الشذراتُ النظرية التي استحوذت على رُولان بارْط وجماعةِ طيلْ كيلْ الموسعة، هي ذاتُها التي انقادَ بِهَا أدونيس في ممارسته النصية منذ نهاية الستينيات، وفي كتاباته النظريةْ

(152) Roland Barthes, Le degré Zéro de l'écriture, op. cit. p. 12

(153) المرجع السابق ص.13

(154) المرجع السابق، ص.14

(155) Roland Barthes, Le grain de la voix, Seuil, 198 , P. 12

التي كان «تأسيس كتابة جديدة» مُفتتحاً لها. وكان أدونيس، بهذا، يواجه تاريخاً شعرياً يمتد عبر ما يقرب من عشرين قرناً، على عكس وضعية النقاد الجدُد في فرنسا، ويواجه في الوقت ذاته صعود شعر الخطابة بعد 1967، أي الشعر الذي لازم الابتهاج بالثورة الفلسطينية، وهي الحالةُ ذاتها التي صاحبت المقاومة الوطنية اللبنانية للاحتلال الإسرائيلي، لأن شعر الخطابة ينتزع شرعيته من وظيفتيه :

«هكذا يبدو أن الالتباس الذي يحيط بالكتابة الإبداعية يتمثّل، نظرياً، في تحديد طبيعة العلاقة بينها وبين الواقع المتحرك ـ حدثاً أو عملاً، من جهة، وبينها وبين النظام الثقافي السائد، من جهة ثانية. وهو يتمثل، عملياً، في كون الشاعر العربيّ الحديث يتحرك، إبداعيّاً، بين تقليديْن : تقليدِ القِدَم، وتقليدِ المعاصرةِ اللذيْن يجعلان من الشعر، كل بمنظُوره الخاص، عملاً وظيفياً.[156]

إن أدونيس يرفض وظيفية الكتابة الشعرية من مكان شموليّ للارتباط بين الشعر والثورة، أي :

«أنّ الخلل هنا لا يجيءُ من العلاقة بين الشعر والحدثِ، بحدّ ذاتها وبالضرورة، وإنما يجيءُ من نوعية هذه العلاقة ومستواها : النوعيةُ وظيفيّةٌ، والمستوى تبشيريٌّ إعلاميّ».[157]

وبالتالي فإن القصيدة في مثل هذه الحالة :

«تأخذ قيمتها من انتمائها إلى الحدثِ لا إلى الشعر، أي من موضوعها، ومن الموقف السياسيّ الذي تعلنه، وليْس من شعريتها».[158]

بهذا، إذن، تكون الكتابة الجديدة لدى أدونيس ارتباطاً نوعياً بالثورة، أي هدْماً شمولياً لقيم المؤسسة السائدة، لا مجرد تمجيد بلاغي لما يتفجّر وينغرسُ في التحول الاجتماعي التاريخي.

على أن مفهوم الكتابة الجديدة يستند لقراءة البعيدِ في الممارسة النصية العربية، وبه يتسلّح أدونيس في المواجهة. من هنا نقول إن مفهوم الكتابة الجديدة يختلف عن مفهوم الكتابة. ولنا أن نثبت بعض الملاحظات التي قد تضيءُ لنا مكمنَ الاختلاف بينهما، أي قانون عبور مفهوم الكتابة من الثقافة الأُوروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة.

156) أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، 1985، ص ـ ص 172 ـ 173

157) المرجع السابق، ص.176

158) المرجع السابق، الصفحة ذاتها

1 ـ استعمل أدونيس مفهوم الكتابة ملتصقاً بصفات، أولها «الجديدة» ثم «الإبداعية» و«الشعرية». وهذه الصفات تطرح علينا أسئلة، ولربما كانت صفة «الجديدة» أسبق من غيرها.

إن «الكتابة الجديدة» تفترض وجود «كتابة قديمة». ذلك هو حالها عند أدونيس الذي يجعل الانتقال من الشفوية إلى التدوين، في الثقافة العربية القديمة، انتقالاً من الخطابة إلى الكتابة، وهذا ما يثبته :

«الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة، نثراً وشعراً، هي كتابةُ القرآن، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة».[159]

ويوضح ذلك أيضاً : «نشأت الكتابةُ، كمِهْنة، مع تدوين القرآن».[160] إن الكتابة، كما رأينا عند بارط، تختلف عن التدوين، فالقرآن وصلَنا عبر يَدِ المُدَوِّن الذي سمعه شفوياً من النبي. وفي هذا المستوى الأول، الذي هو التدوين، يبتعد القرآنُ عن أن يكون كتابة. أما الثورة المعرفية التي أتى بها القرآن فهي كانت تواجه معرفة أخرى كانت عند الجاهليين سائدة.

2 ـ «الإبداعية» و«الشعرية» اللتان حصر أدونيس فيها الكتابة أدت إلى إلغاء الكتابة في غير هذين الحقلين، ومع ما يتعارض أيضاً مع مفهوم الكتابة لدى بارْط. ذلك ما يؤكده أدونيس :

«وبعد نشوءِ الكتابةِ ورسوخها، صار النّقادُ يتحدثون عن نوعين من الكلام : الشعر والكتابة، أي الخطابة والكتابة، باعتبار أن الخطابة صنوُ الشعر [...] ولا يُقصد هنا من الكاتب جانب الصناعة والمهنة، بل جانب الإنشاء، أي ابتكارُ أُسلوبٍ جديد، ومعاني جديدة».[161]

إنّه انتصارُ الأُسلوبِ لا سلطة الكتابة.

3 ـ إلغاءُ ما ليس «إبداعياً» ولا «شعرياً» يفضي إلى نتيجتين : **الأُولى** أن الكتابة القرآنية والكتابة الإنشائية تخضعان لأساسٍ واحد :

«أصلُ إلى أن الجرجاني في نقده الذي عرضت منه، بإيجاز بالغ، ما يهمُّنا في إطار هذه المحاضرة، يقدّم نقضاً ـ يكادُ يكون كاملاً ـ لمعايير الشفوية الجاهلية، ويؤسّس معايير أُخرى لشعرية الكتابة، يستلهما من الأفق الكتابيّ الذي فتحه النص القرآني».[162]

(159) أدونيس، **الثابت والمتحول**، الجزء الثالث صدمة الحداثة، م.س.، ص.23.
(160) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها
(161) المرجع السابق.، ص.25.
(162) أدونيس، **الشعرية العربية**، م.س.، ص.50.

وهذه المعايير هي التي توضّح الأساس المشترك :

«فهو (أي الجرجاني) يرى أن «النظْم» هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص».[163]

ولكن الجرجاني يرفض هذه الاستراتيجية، كما أوضحنا ذلك، فالنظم في القرآن له الاستثناء المطلق الذي لا يشترك فيه مع غيره.

والنتيجة الثانية هي أن أدونيس يجد الكتابة متحققة في شعر أبي نوّاس وأبي تمّام بالإضافة إلى النموذج المحوري الذي هو كتابة النّفريّ، المتآخية مع كتابة ابن عربي.

وهنا تطرح علينا أسئلة أساسية. هل كتابة أبي نواس وأبي تمام هي كتابة المتصوفة مثل النفري وابن عربي ؟ ما الذي يحدد اللقاء بين الكتابات المتعددة ؟ كيف يموضع الصوفي كتابته، وكيف يموضعها الشاعر العباسي المتمرد ؟ قبل الإجابة عن هذه الأسئلة نورد رأياً لابن عربي في الكتابة هذا هو نصه .

«فإن تأليفنا، هذا وغيره، **لا يجري مجرى التواليف، ولا نجري نحن فيه مجْرَى المؤلفين**. فإن كل مؤلِّف إنما هو تحت اختياره، وإن كان مجبوراً في اختياره؛ أو تحت العِلْم الذي يبثه خاصة. فيُلقي ما يشاءُ ويُمسك ما يشاء. أو يُلقي ما يعطيه العلمُ وتحكُم عليه المسألة، التي هو بصدرها حتى تبرز حقيقتها. **ونحنُ، في تواليفنا، لسنا كذلك. إنما هي قلوبٌ عاكفةٌ على باب الحضرة الإلهية، مراقبةٌ لما ينفتحُ له الباب؛ فقيرةٌ، خالية من كل علم؛ لو سُئلتْ، في ذلك المقام عن شيء (ل) مَا سمعتْ : لفقْدِها إحساسَها.** فمَهْمَا برز لها، من وراء ذلك السِّتْر، أمر بادرتْ لامتثاله؛ وألقتْهُ على حسَب ما يُحدُّ لها في الأمر. فقد تُلْقِي الشيْءَ إلى ما ليس من جنْسِه، في العادة والنَّظَرِ والفكر ـ وما يعطيه العِلْم الظّاهِرُ، والمناسبةُ الظّاهرةُ للعلماء لمناسبةٍ خفيّةٍ : لايشعر بها إلاّ أهل الكشف. بلْ ثمّ ما هو أغربُ عندنا : **إنه يُلْقَى إلى ذا القلب أشياء يُؤْمَرُ بإيصالها وهو لا يعلمها في ذلك الوقت، لحكمةٍ إلهيةٍ غابت عن الخلق**».[164]

163) المرجع السابق، ص.44

164) محيي الدين بن عربي، **الفتوحات المكية**، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى، تصدير ومراجعة د. إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، السفر الأول، القاهرة، 1972، ص ـ ص. 264 ـ 265.

هذا الرأي نواةً لتأمّل نظري مّوسّع في مفهوم الكتابة والتأليف، ملزم بتوضيح معنى الكتابة ووظيفتها لدى المتصوفة. وهو ما لم يُفكّر فيه قديماً وما يزال غير مُنْجَزٍ حديثاً. لا نرمي لذلك، هنا، قطعاً. ولكن الجواب عن أحد الأسئلة المطروحة أعلاه بحاجة إلى استشهاد آخر من ابن عربي هو التالي :

«فإن الحق ـ تعالى ـ الذي نأخذ العلومَ عنه، بخُلُوّ القلب عن الفكر، والاستعداد لقبول الواردات. ـ **هو الذي يعطينا الأمر على أصله**، من غير إجمال ولا حيرة. فنعرف الحقائق على ماهي عليه، سواء أكانت الحقائق المفردات؛ **أو الحقائق الحادثة بحدوث التأليف**؛ أو الحقائق الإلهية. ولا نمتري في شيء منها. فمن هناك هو علَّمَنَا، والحق ـ سبحانه ـ معلّمُنَا. **ورثاً نبوياً، محفوظاً، معصوماً من الخلل والإجمال والظاهر**.

قال ـ تعالى ـ : ﴿**وما علمْنَاهُ الشّعْرَ وما ينبغي له**﴾، **فإنّ الشّعْرَ محلُّ الإجْمَال والرمُوز والألغاز والتورية.** أي : **ما رمزْنَا لَهُ شيئاً، ولا لغزناه، ولا خاطبْنَاه بشيء ونحن نريد شيئاً آخر؛ ولا أجْملنا له الخطاب.** ﴿إنْ هو إلاّ ذكر﴾. لِمَا شاهده حين جذبناه، وغيّبْنَاهُ عنه، وأحضرناه بنا عندنا، فكنا «سمعه وبصره». ثم ردَدْنَاهُ إليكم «لتهتدوا به في ظلمات» الجهل والكون. **فكُنّا لسانَهُ الذي يخاطبُكُمْ به. ثم أنزلْنَا عليه مّذَكّراً ما شاهدهُ**، فهو «ذكر» له ذلك ـ و«قرآن» أي : **جمْعُ أشياءَ كان شاهدها عندنا** ـ «مبين» ـ ظاهر له، **لعلمه بأصْل ما شاهده وعاينه**، في ذلكَ التقْريبِ الأنْزَه الأقْدَس، الذي نالً منه ـ ﷺ ـ»[165]

لا شك أن التوضيح، الذي تقدمه لنا هذه الفقرة، عن الاختلاف، بين الكتابة الصوفية والشعر والقرآن، دالّة في سياق السؤال عن العلاقة بين هذه الأنماط النصية، وهو ما يجعل إطلاق «الكتابة الجديدة» عليها جميعاً يستدعي اختزال تعدد الأنماط إلى نمط واحد، فيما هو تعدُّدُها يطوّح بنا بعيداً، حيث نظرية الذات الكاتبة وممارستها النصية تواجه مأزقها الذي لا فكاك لها منه. وهذه النظرية لا يمكن أن تكون معمّمة، ولذلك فهي من أسئلة الشعرية العربية المفتوحة.

لهذه الملاحظات إمكانيةُ امتدادها في أفق متعدد الاتجاه، ولكن الأساس، بالنسبة لنا، **هو** التقاط قانون عبور مفهوم الكتابة من الثقافة الأوروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة. وإذا

165) المرجع السابق، ص ـ ص. 250 ـ 251

كانت هذه الملاحظات تبرز لنا جانباً من الاختلاف النوعي بين مفهوم الكتابة والكتابة الجديدة، فإنها، من جهة أخرى، تفسّر لنا دلالةَ إضافةِ النعوت في استعمال أدونيس للمفهوم.

ومن ثم نرى أن المترسّخ، في مفهوم الكتابة الجديدة، لدى أدونيس هو إبداعيتها، أي أسلوبيتُها، فـ «للغةِ المجازية درجاتٌ أرْقاها الاستعارة»[166] وهو ما لخّصه، على نحو مغاير في المبادئ الجمالية والنقدية الأربعة، نقدمها مختصرة كما يلي :

1 ـ «مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج سابق».

2 ـ «اشتراطُ الثقافة الواسعة لكلٍّ من الشاعر والناقد».

3 ـ «النظرُ إلى كل من النص الشعريِّ القديم، والنص الشعري المُحدث، في معزل عن السَّبْقِ الزمني أو التأخر، وتقويم كُلٍّ منهما بحسب جودته الفنية في ذاته».

4 ـ «نشوءُ نظرةٍ جمالية جديدة ـ فلم يعُد الوضوحُ الشفويّ الجاهلي معياراً للجمال والتأثير؛ بل صار هذا الوضوحُ، بعدُ، على العكس، نقيضاً للشعرية، كما يراها الجرجاني».[167]

وهذه المبادئ الأربعة تعود بمفهوم الكتابة الجديدة إلى ما سبقَ وطرحَهُ أدونيس في دراسته الأولى «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، وهي التي تعطي الامتياز لأفقٍ نقديٍّ تنفتح فيه الحداثة على ماضيها الذي يظل تأويلُ الرمزية له مُمْتلِكاً لسُلطةٍ لها تخضع الكتابة الجديدة.

2.3.3. محمود درويش : ضد الشعر التقليدي

نادراً ما يعلن محمود درويش عن انشغالاته وتأملاته النظرية بخصوص ممارسة نصية أصبح لها تاريخها، منذ 1964، وهو تاريخ صدور ديوانه الأول أوراق الزيتون إلى الآن (1990). مع ذلك فإن تأملات محمود درويش تنفجر في صيغة تصريحات صحفية أو كتابات تتلبس بقضايا تأخذ الشاعر إلى أسئلة تمس وجوده الجماعي والشخصي.[168]

على هذا النحو كان لدرويش تجاوب مع مفهوم الكتابة الجديدة، في فترة الغزو الإسرائيلي للبنان، وقد استدعاه الوضع الثقافي، في بيروت، وفي واجهته الوضع الشعري ونقده، بما هو محور مركزي للثقافة الحديثة، إلى تأمل الخطابات وما تحمله من جدل حول الشعر ووظيفته. ونورد، هنا، استشهاداً مطولاً، يستحقه درويش، لأنه يوضح قضايا متشابكة، ويدفع بموقعه إلى ما

166) أدونيس، الشعرية العربية، م.س.، ص.47.

167) المرجع السابق، ص. 47

168) يمكن اعتبار كتاب الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم متمماً نظرياً ذا أهمية استثنائية. راجع الرسائل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

لا ينتظره منه، عادة، بعض المهتمين بشعره. يقول محمود :

«وفي هذه اللحظة المحددة، حيث تحرك الطائرات أجسادنا، يطالبُ المثقفون المتحلقون حول جسد غائب بقصيدة تعادل قوة الغارة أو تقلب موازين القوى على الأقل. إذا لم تولدِ القصيدة «الآن» فمتى تولد ؟ وإذا وُلدتْ فيما بعد، فما قيمتها «الآن» ؟ سؤال بسيط ومعقد يحتاج إلى جواب مركّب كأن يُتاح لنا القول إن القصيدة تولد الآن : تولد في مكان ما، في لغة ما، في جسد ما، ولكنها لا تصل إلى الحنجرة والورق. سؤال بريء يحتاج إلى جواب بريء لولا أنه مليء ـ في هذه الحلسة ـ بالرغبة في اغتيال الشاعر الذي يجرؤ على الإعلان بأنه يكتب صمته.

ومن المثير للمرارة أن ننتزع منذ زمن الغارات هذا الوقت للثرثرة، وللدفاع عن دور الشاعر الذي يستمد خاصيته من تاريخ كتابته الشعر في علاقته بتطوُّر الواقع، أمام لحظة يتوقّف فيها كل شيء عن الكلام، لحظة تصوغ فيها الملحمة الشعبية تاريخها وإبداعها الجماعي. بيروت هي الكتابة الإبداعية المثيرة. شعراؤُها لحقيقيون ومنشدُوها ومقاتلوها وناسُها الذين لا يحتاجون إلى ترفيه وتشجيع على عُودٍ مقطوع لأوتار، هم التأسيس الحقيقي لكتابة ستبحث طويلاً عن المعادل اللغوي لبطولتهم وحياتهم المدهشة. فكيف تستطيع **الكتابة الجديدة**، المحتاجة إلى كسل، أن تتبلور وتتشكل في أوج معركة لها هذا الإيقاع الصاروخي ؟ وكيف يستطيع الشعر التقليدي ـ وكل الشعر تقليدي في هذه اللحظة ـ أن يصف هذا الشعر الجديد المختمر في بطن الزلزال ؟ صبراً أيها المثقفون ! فسؤال الحياة والموت المهيمن الآن، سؤالُ الوجود الوجود الذي يصوغُ شكله المادي والأُلوهي، أهم من السؤال الأخلاقي عن دور الشعر والشاعر».(169)

يأتي استعمال مصطلح الكتابة الجديدة في هذا النص ضمن سياقين؛ السياق الأصغر هو الذي يحصر العلاقة بينها وبين الكسل؛ والسياق الأكبر هو الذي يضع الكتابة الجديدة مقابل الشعر التقليدي. والتمييز بين السياقين يضيء لنا وضعية الكتابة الجديدة، لأن محمود درويش لا يفاضل بين الكتابة الجديدة والبطولات التي تكتب الشعر الجديد، بل يعارض الكتابة الجديدة بالشعر التقليدي، الذي يريد أن يعادل القصيدة بقوة الغارة، ولذلك فهو يطالب المثقفين الذين تحولوا

(169) محمود درويش، ذاكرة النسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص . ، 46 ـ 47.

إلى قناعة بمحاولة «قنص مفاهيمهم القديمة وأسئلتهم القديمة وأخلاقهم القديمة».[170] إن نوعية المواجهة بين الناس والغازي الإسرائيلي رفع تأمل درويش من وظيفة الشعر إلى نوعيته، فليس المشكل هو أن تكتب قصيدة ولكنه مشكل أي شعر نكتب.

إنها لحظة الإحساس بالخلل بين الوعي السائد والواقع النوعي، ومن هنا يكون درويش لامساً لعنصر أساس في وضعية الكتابة الجديدة.

لم يبرز لنا محمود درويش خصيصة الكتابة الجديدة، ولا حدودها النظرية، بقدر ما استدعى حجتها أمام سيادة.شعر تقليدي يترك الشعر في منطقة وصف الحدث واستنهاض الجياد، في زمن أصبح فيه الواقع العيني بغير حاجة لمثل هذه الوظيفة.

ورغم أن محمود درويش لم يطرح، بعد حدث الغزو، تصوّراً نظرياً متكاملاً حول الكتابة الجديدة فإن نصوصه التي كتبها منذ أحمد الزعتر تعطي لممارسته الشعرية جهة لم تكن تألفها نصوصه السابقة. وهذا ما يدعونا للكشف عن أسرار هذه الجهة، في الوقت ذاته الذي علينا أن نراجع المفاهيم الاختزالية التي عادة ما يذهب ضحيتها شعر محمود درويش.

ودلالة تأمل، كهذا، في الكتابة الجديدة، بارتباطها المتفاعل مع مأرق الشعر التقليدي في لحظة يتعرض فيها الإنسان لسؤال الوجود، تكمن في الرؤية إلى الكتابة كإبدال له إمكانية إعادة صياغة وضعية الذات الكاتبة في زمنها. ولسنا، بهذا الخصوص، ملزمين بقراءة نقدية، ما دام محمود درويش لم يتناول الكتابة الجديدة في أفق نظري يمس بناءها وعناصره، ولكننا، عكس ذلك، بحاجة لتأكيد أهمية مصطلح الكتابة الجديدة وما أشاعه من تأمل موسع يحررها من غبطة الدوغمائيات ومن محاكمتها في ضوء البدعة التي سارع التقليديون، بأصنافهم، ليحاكموا به الدعوة إلى ممارستها.

170) المرجع السابق، ص. 47.

الفصل الثاني

حُريّة المُمارسة النصّية

1. بناءُ النّصّ

تساءل الشاعرُ العربيّ المعاصر، كما تساءل الرومانسيُّون العرب، عن بناء النص الشعري. لم يَبِنْ هذا التساؤل بطريقة مباشرة على الدوام، ولكن تمدُّدَ أنماط بناء النص أساساً، ثم التأملات والتحليلات النظرية المواكبة للممارسات النصية تُثْبت التساؤل، تنْحَتُه وتهَبُه شكلاً متحركاً لا يَنِي عن تغيير مكانه. أساس التساؤل تولّد عن الانشغال بتحديث الشعر العربي ثم تحول إلى همّ لدى الرومانسيين العرب في بناء نص شعري له شجرة نسبه في القديم العربي (المُوشّحات) أو الحديث الأوربي (السُّونَاتة) مع التباين في بناء هذين النموذجين وتفرُّعَاتهما. ليس ذلك غريباً، لأنّ التساؤل عن بناء النص يكفُّ عن أن يكون عابراً بمجرد ما نستوعبه في بعده الأُنطولُوجي، أي في العلاقة بين الإنسان واللغة والكون. إنه، تحديداً، **مسألةٌ وجوديةٌ** تتعدى المظهر الخادع الذي عادة ما نُسمّيه شكْلاً.

1.1. مفْهُومَان مُتَباعِدَان للبنَاء

1.1.1. ابن رشيق

قديماً كان الناقد العربيُّ يعتبر البيتَ المفرد أساس بناء النص. وهذا البيت الشعريّ هو الآخر متآلفٌ مع بيْتِ السَّكَن. يقول ابن رشيق في تعريفه الشهير:

> «والبيتُ من الشِّعْر كالبيت من الأَبْنية: قرارُه الطبعُ، وسُمْكُه الروايَةُ، ودعائمُه العِلْمُ، وبابُه الدُّرْبَةُ، وساكِنُه المعْنى، ولا خيْرَ في بيتٍ غير مسكون، وصارت الأعاريضُ والقوافِي كالموَازِين والأَمْثلة للأبنية، أو كالأواخِي والأوتار للأَخْبية، فأمّا سوى ذَلِكَ مِنْ محَاسِن الشّعر فإنّما هُو زِينَةٌ مُسْتأنَفَةٌ ولَوْ لَمْ تَكُن لاسْتُغْنِيَ عَنْها.»[1]

[1] ابن رشيق، العمدة، م.س.، ج 1، ص.121.

وفي غياب استقصاءٍ تاريخيٍّ مفصل لمعجم مصطلحات الشعرية العربية، ومنها مصطلحُ البيت، نلاحظ أن ابن رشيق آلف بين الأبنية والأخْبية، وهذا التأليف بينهما يثير مشكلَ البداوةِ والحضارة ودلالتهما في تصوّر البيت الشعري. لنْ نكرر هنا ما ذكرناه (في الجزء الأول) من نقد مفْهُوم البيت كأساس للبناء النصي. ما يهمّنا قبل هذا وذاك هو هجرةُ المصطلح من البيْتِ الذي يسكُنُه الإنسان إلى البيْتِ الذي يسْكُنُه المعنى. هذا هو المَسْكَنُ «الرّمْزِيّ». وهو أيضاً، رغم الحواجز المعرفية، البيتُ الوجودي، والبُعْدُ الوجوديّ للشعر.ولكنه بُعْدٌ لم يفكر فيه القدماء، نقاداً وفلاسفة على السواء.

2.1.1. هيدجر

وننتقل مع هيدجر إلى العصر الحديث في أوروبا.

خص هيدجر مسألة البناء والسّكَن بدراسة فلسفية[2] لنا أن نتعرض لها في لحظتنا الراهنة من التحليل، رغم ما تطرحه ترجمة النّص الهيدْجيريّ من الألمانية إلى الفرنسية ومنها إلى العربية من طرف غريبٍ عن الفلسفة. في مقدمة البحث تعرضنا لمسألة بناء الموضوع العلمي. والبناءُ الخاص بالنص الشعري، والأدبي عامة، مختلف عن ذلك البناء، وهو برأينا أقرب إلى تأملات هيدجر التي تحتاج الإقامةَ فيها لمعرفةٍ لم نبلُغْ عتبتَها الأولى.

يبدأ هيدجر في الربط بين البناء والسُّكْنَى قائلا :

> «يبْدُو أنّنا لاَ نَصِلُ إلى السُّكْنَى بغيْرِ «البِنَاء». فلهذا، البناءِ، هدفُ ذلِكَ، السُّكْنَى. وجميعُ البنايات، هي هذه الحالة، ليست للسُّكْنَى. إن جِسْراً، وبهْوَ مَطَارٍ، وملْعَباً، أو محَطّةً كهربائيةً هي بِناياتٌ وليست مسَاكِنَ. (...) ومع ذلك فإن هذه البنايات تدْخلُ في ميدان سُكْنَانَا : ميْدَانٌ يتجاوزُ البِنَايَاتِ ولا ينْحَصر كذلك في السّكَن».[3]

ويتقدم هيدجر شيئاً فشيئاً في طرح القضايا الكبرى بتحديد العلاقة بين البناء والسُّكنى. فـ «السكنى والبناء هما بالنسبة لبعضهما في علاقة الهدَفِ بالوَسيلةِ، حتى أننا، مَا لَمْ يذْهَبْ فكرُنا إلى أبْعَد، نَفْهَمُ السكنى والبناءَ كنشاطيْن منفصليْن»[4] ولكن البناء «ليس فقط وسيلةً للسُّكْنى،

2) Martin Heidgger, Batir Habiter penser, in ESSAIS et Conférences, les Essais LXC, NRF, Gallimard, Paris, 1958, p. 170

3) المرجع السابق، ص ـ ص.170 ـ 171.

4) المرجع السابق، ص 171

وطريقاً تُؤدّي إليه. البناءُ هو قبل ذلك، ومن تلقاء نفسه، السُّكْنَى».[5] ومصدر الالتباس هو اللغة، فـ «الإنسان يتصرف كما لو كان خالقَ اللُّغَةِ وسيّدَها، في حين أن هذه هي التي تستبدُّ به».[6] وباستحضار منسيّ اللغة (الألمانية) يتوصل هيدجر إلى «أنّنا لا نسكن لأنّنا «بَنَيْنَا»، بل نَبْني وبَنَيْنَا بقدر ما نسْكُن، أي أننا السُّكان وكذلك نحْنُ في حَدّ ذَاتِنَا».[7] وهكذا يكون فِعْلُ «السكنِ، [أي] الوجودِ في أمْنٍ، يعْنِي : البقاءَ مُنغلقاً داخل ما هو قريبٌ مِنّا، أي داخِل ما هُو حُرٌّ»،[8] ويكون «الشرط الإنساني كامناً في السُّكنى»، بمعنى الإقامة على أرض الفَانِين.

ولكن «على الأرض» تعني قبل ذلك «تحْتَ السّمَاء». فهذه وتلك تعنيان إضافةً لذلك «البقاءَ أمام السّمَاوِيِّين» وتتضمنان «الانتماءَ لمُجتمع النّاس». ويشكل الأربعةُ : الأرضُ والسماءُ، السماويّون والفَانُون، «كُلاً مُنطلِقاً من وحدة أصْليّة».[9]

وجواباً عَنْ سُؤَال : ما معنى الشيْءِ المبْنيّ ؟ يأتي هيدجر برأي مُلَخّص، بعد تحليل نموذج الجِسْر، هو أن «الجِسْر، بطريقته الخاصة، يجْمَعُ بالقرب منه الأرْضَ والسّماء، والسّماويّين والفانين»،[10] ولأن «الجسر مكان»[11] «فهو، كشيء، يُحْدِثُ فضاءً، إليه تدخُل الأرضُ والسماءُ، والسماويُّون والفَانُون».[12] هو المكان يُحْدِثُ الفضاء «لكن الفضاء بالنسبة للإنسان، ليس شيئاً يُوازيه. لاَ موضوعاً خارِجياً ولاَ تجربةً باطنيةً. ليس هناك الناسُ ثمّ الفَضَاءُ مضافاً، لأنني إذا قلتُ «إنسان» وفكرتُ بواسطة هذه الكلمة في كائن ذي نمط إنساني، أي الذي يسْكُن، عندئذ أكون بقولي «إنساناً» أقصد الإقامة في التربيع[13] قُرْب الأشْيَاء».[14]

ويستمرُّ التأمُّل هادئاً ليُحيط بالمسافات المعتمة، التي أصبحت معروفة بالبِنَايات، فنجدها هي الأخرى في النسق العام للتأمل. هكذا «وبما أن البِنَاء هو تشييد الأمكنة، فهو، على هذا النحو، تأسيسٌ وجمْعُ الفضاءات أيضاً».[15] فالبناء يتحول إلى شيء موجود، وبالتالي «فنحنُ فقط عندما نريد أن نسكُن نريد عندئذ أن نبْنِيَ»،[16] وليس من حلٍّ لازمة البناء في المجتمع الراهن،

5) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
6) المرجع السابق.، ص.172.
7) المرجع السابق.، ص.178.
8) المرجع السابق.، ص.176.
9) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
10) المرجع السابق.، ص. 181.
11) المرجع السابق ، ص.184
12) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
13) ترجمة للكلمة الفرنسية quadriparti، وهي تعني هنا، الأرض والسماء، الفانين والسماويين
14) المرجع السابق.، ص.186
15) المرجع السابق.، ص.189.
16) المرجع السابق ، ص.191

مجتمع ما بعد الحرب، ومجتمع تزايد السكان، سوى «أن نعلّم أوّلاً وقبل كلّ شيء كيف نسكن».[17]

لا نتردد في وسم تلخيصنا لدراسة هيدجر بالتشويه (ومن أين لنا غير ذلك ؟)، وما قد يشفع لنا قراءتنا المبتورة هو ما نتفياه من العودة لاحقاً إلى هيدجر. إن الشعراء العرب الحديثين، والمعاصرين من بينهم خصوصاً، يطرحون بصيَغٍ مختلفة، مسألة بناء النص الشعري. إلا أنّ التأمل في رغبة البناء يبدو لنا مستحيلاً خارج البُعد الفكري لفعل البناء، وهو ما لا تباشره القراءة المباشرة أو القراءة الإبستيمولوجية. مع ذلك تفرض علينا دراسة هيدجر إشكالية تأويل هيدجر أيضاً، خاصة وأن دراسته تتناول البناء والسكنى في واقعهما الملموس، لا في واقعهما الرمزي، أي في النص الأدبي، والشعري بالذات. نعم، إن هيدجر من كبار فلاسفة القرن العشرين الذين حبروا الشعر وعاملوه كخزّان معرفي ـ فلسفي، ومن أشهر دراساته بهذا الخصوص ما كتبه عن هُلْدِرْلين وريلْكَه وتْرَاكَلْ.[18] وما يسوغ تأويل دراسته عن البناء والسكنى هو توفر عنصر البناء النصي في الشعر والطرح المتجدد للشعراء عن كيفية السكن، لكن هناك قبل هذا وذاك قراءةُ هيدجر لهُلْدِرْلين المنطلقة من السكنِ والبناء حيث إن «الشعر هو، بالدرجة الأُولى، ما يجعل من السَّكَنِ سَكَناً»[19] وذلك ما لا يتحقق إلا بالبناء «فالشِّعْرُ، كَسَكَنٍ، هو «بِنَاء»».[20] بهذا ننتقل من البناء الملموس إلى البناء الرمزي في الشعر وبالشعر.

2.1. بحْثٌ عنْ بِنَاء مسْكَنٍ حُر

لقد جعل النقد العربي القديم من البيت الشعري مسكناً للمعنى «ولا خيْرَ في بيْتٍ غيْر مسْكُون» كما قال ابن رشيق، وبقدرِ مَا يطرح هذا التعريف للسّكن مسألة أسبقية المعنى فإنه يثير ضرورة السّكن بتفاعله مع البناء. إنه مكانٌ «حُرٌ» حسب هيدجر. ومن الدلالة البارزة في

(18 M. Heidegger, **Approche de Hölderlin,** traduit de l'allemend par Henri Corbin, Michel Deguy, François Fedier et Jean Launoy, coll. Classique de la philosophie, NRF, Gallimard, Paris, 1968.

ثم كتاب

Les hymnes de Hölderlin, bibliothèque de Philosophie, Gallimard, Paris, 1988.

وكذلك دراسته عن ريلكه بعنوان :

Pourquoi des poètes ? in **Chemins qui ne mènent nulle part** Tel, Gallimard, Paris, 1986, p. 323.

وعن تراكل

Acheminement Vers la parole. Editions Gallimard, Paris.

وعن دراسات هيدجر عن هلدرلين بالعربية راجع :

هلدرلين وماهية الشعر، ضمن كتاب (2) من سلسلة النصوص الفلسفية، الخاص بمارتن هيدجر، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1964، ص ـ ص.139 ـ 158.

(19 Martin Heidegger, « L'homme Habite en poète », in **Essais et Conférences,** op. cit, p. 227

(20 المرجع نفسه، الصفحة ذاتها

موقف الشعراء العرب المعاصرين من البيت الشعري القديم، والبناء النصي عموماً، هو أنه لم يعُد مكاناً حُرّاً. فهذه نازك الملائكة تقول عن الشعر الحر: «إننا، مع الشعرالحر، بإزاء دعوةٍ إلى دراسة الإمكانيات التي تقدّمها أبحر الشعر العربي الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهمه التعبير عن حياته في **حُرية وانطلاق**».[21] ويقول صلاح عبد الصبور: «شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى لقد بتّ أؤمن أن القصيدة التي **تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها**».[22] وكذلك أدونيس الذي يقول: «لا نقصد أن نرفض الشكل، كشكل، بل كنماذج مسبقة وأصول تكنية قبْلية، نقصد أن **يتحرّر الشكل من كُلّ قالب مفروض**، وألاّ يخضع لغير الفن».[23] بل إن الناقد محمد النويهي يمزّق الحجاب وهو يؤكد أن هذه «الإباحة الواحدة [عدم التزام الشاعر بعدد محدد من التفاعيل] في حدّ ذاتها قد مكّنت الشاعر من **تحرُّرٍ كبير** وأطلقته في ميادين واسعة ما كان يستطيع ولُوجَها في نطاق الشكل القديم **ذي الحدود الضيقة**».[24]

1.2.1. البيْتُ سِجْنٌ رمْزِيٌّ

إن تأكيد نازك الملائكة على «الحرية والانطلاق» أو صلاح عبد الصبور على «مبررات وجود» القصيدة أو أدونيس على التحرر من «كل قالب مفروض» يتضمن أساساً الوجه الآخر لطلب الحرية، وهو تحوُّل البيْتِ القديم، والشكل القديم، إلى سجْنٍ، وهو ما ينافي الإقامة في مكان «حُرّ». ولا عجب إن استعمل النويهي عبارة «نطاق الشكل القديم ذي الحدود الضيقة»، لأنها توسع معاني السجن الذي أصبح الشكل العربي القديم يتمركز فيه.

وإذا كان البيت القديم أصبح سجناً لحرية الذات الكاتبة في كتابتها، فهو كان في زمنه الماضي بيتاً حراً، لأنه كان يتدخل في ضمان حيوية النص، ومن ثم فإن البيت الجديد تكمن أهميته في تأجيج هذه الحيوية مجدداً داخل البناء النصي، بعد أن انطفأت حرارة البيت القديم. وهكذا فإن البيت الجديد ليس مكتسباً لأهمية مطلقة، ولا لحرية مطلقة، أو كما يقول يوري تينْيَانُوف:

> «إن «البيت الجديد» كان حسناً، لا لأنّهُ «أكثر موسيقية» أو «أجود»، ولكن لأنه كان يُوجِدُ حيويةً في العلائق بين مختلف العناصر. وهكذا فإن النموّ الجدليّ للشكل،

21) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، ص.19. والتشديد من عندنا.

22) صلاح عبد الصبور، **حياتي في الشعر**، دار العودة، بيروت، 1969 ص.19. والتشديد من عندنا

23) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، **مواقف**، م.س.، ص ـ ص.83 ـ 84. والتشديد من عندنا

24) محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، م.س.، ص.92. والتشديد من عندنا.

> وهو ما يعدل ارتباط مبدإ البناء بالعوامل المتصلة به، ينقذُ فيه الوظيفة البنائية».[25]

إن البيت الجديد هو مسكن لذاتٍ كاتبةٍ جديدةٍ لها مستلزماتُها كما لها تاريخُها الخاصُّ بها. ليس بيتاً لكل الأزمنة ولا لكل الذوات.

ولئن كان الشعراء أرادوا بناء مسكن شعري جديد، لأنهم لا يُوجدُون، كشعراء، خارج هذا المسكن أو قبله، فقد سعى النقاد للكشف عن هذا المكان ومعرفة فضاءاته. نازك الملائكة تتحدث عن «الهيْكَل المُسطَّح» و«الهيْكَلِ الهرَمِيّ» و«الهيكل الذّهْنيّ»،[26] وعز الدين اسماعيل عن «القصيدة القصيرة» و«القصيدة الطويلة» ضمن «مِعْمَاريةِ الشعر المعاصر»،[27] وكمال خير بك عن «القصيدة الأوّلِيّة» و«القصيدة نصْف المبنية»، و«القصيدة الفوْضويةِ البنيَة» و«القصيدة المبْنِيّة».[28] وهذه نماذج[29] لأعادة البناء تتموضع جميعُها في حقل تحْليل المسكن الجديد ولكنها لا تحتضن إشكالية البناء من ناحية، ومُساءلةَ معرفة السكن من ناحية ثانية، أي أن النص الواصف كبَتَ البُعد الوجُوديّ للبناء والسكنْ.

تجمع النصوص النظرية والنصوص الواصفة العربية الحديثة على أن البيت، هذا المسْكَن الشعريّ القديم، ضاق عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث «التعبير عنه» أو «خلقه». هو ذا المسكن القديمُ معرّضٌ للهدْم، وقد بحث الشاعر عن «القصيدة» ككل وكبناء ليجدد السكنَ في عصر مختلف عن العصر القديم الذي كان البيت، بمعنييه البدويّ والحضريّ، هو المكان الذي يهيء للفضاءات إمكانية وجودها. ولن نحتار في إثبات الأقوال الدالة على ذلك. هنا أيضا نكتفي بنماذج محصورة. يقول صلاح عبد الصبور: «وتتبعُ فكرة التشكيل من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناءٌ متدامجُ الأجزاء، منظمٌ تنظيماً صارماً».[30] وتقول نازك الملائكة: «لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها. ووظيفته الكُبرى أن يوحّدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلُمّها داخل حاشية متميزة. ولابد من الإشارة إلى أن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلاً معيناً وإنما يحتمل أنه يصاغ في

(25 Jouri Tynianov, le vers lui-même, op. cit, p. 47.

26) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، راجع الفصل الأول من القسم الثاني للكتاب، ص ـ ص 199 ـ 227.

27) عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت، 1972، راجع الفصل الرابع من الباب الثاني ص ـ ص.238 ـ 277.

28) كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، م.س.، راجع الفصل الخامس من القسم الثالث، ص ـ ص.349 ـ 370

29) بنتمد دراستنا عن استقصاء المصطلحات النقدية التي تمارس قراءة بناء القصيدة المنتمية للشعر المعاصر، وإيرادنا لنماذج دون غيرها يهدف التحليل والتمثيل لا الإحصاء والتصنيف.

30) صلاح عبد الصبور، **حياتي في الشعر**، م.س.، ص.19.

مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية. ومهما يكن فلا بُدّ لكل هيكل جديد من أن يمتلك أربع صفات عامة وهي التماسكُ والصلابةُ والكفاءةُ والتعادُل»،[31] وتقول خالدة سعيد : «أن تمتاز القصيدةُ بالوحدة العضوية يعني أن تكون نسيجاً حيّاً متنامياً. وهذا مرتبط بصفة أخرى ظهرت في أواخر الخمسينيات، وكان السياب من بين القائلين بها، هذه الصفة هي القصيدة ـ الرؤيا. و«النهر والموت» نموذج للقصيدة الرؤيا».[32]

2.2.1. أسْبقية القَصيدة

نلاحظ، إذن، أن هذه الأقوال تعطي لمصطلح «القصيدة» مرتبة المُهَيْمِن، بدل مصطلح البيت الذي كان في النقد القديم مُهيْمِناً. فكيف نتأمل الإبدال الذي يشهد النص الواصف عليه ؟

هناك، في البدء، سكوتٌ مشترك بين نقاد الشعر العربي الحديث عن موقف ابن طباطبا من بدء القصيدة، حتى ولو كان الناقد من المشتغلين بالنقد القديم، مثل إحسان عباس وعز الدين اسماعيل، كمثَلَيْن فقط،[33] بل إن البناء النصي في الشعرية العربية القديمة، بمختلف اتجاهاتها، لا مفكرٌ فيه في حديثنا النقدي، وهذا من بين ما يطرح إشكالية التراث ومُصطلحه بالذات، وقد قُمْنا في مقدمة هذا البحث بإثارتهما.

إن ابن رشيق، وهو يشرط مصطلح البيت بحوْضٍ دلالي، يؤالف بين الحضارة (الأبنية) والبداوة (الأخبية) يترك تصورَ البيت معلقاً بين فضاءين، فضاءِ الصحراء وفضاء المدينة. الفضاءُ الأول سابق للإسلام «عموماً»، وهو فضاء الشعر الجاهلي، أما الثاني فهو الذي ابتدأ، ضبطاً، مع تأسيس الدولة الإسلامية بحواضرها وعواصمها المدنية.[34] والائتلافُ بين الدلالتين في الحوض

31) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.، ص ـ ص.201 ـ 202.

32) خالدة سعيد، حركية الابداع، م.س.، ص.190.

33) يمكن الرجوع إلى كتب عز الدين اسماعيل السابق ذكره، وكذلك لكتب إحسان عباس الثلاثة
عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت، 1955.
بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1969.
اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 2، بدون تاريخ.

34) يعطي ابن سلام تفسيرا لقلة الشعر في الحواضر لعدم توفر الحروب بين سكانها. وفي ذلك يقول :
«وبالطائف شعر وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الإحياء نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم. والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة، ولم يحاربوا وذلك الذي قلل شعر عمان».
طبقات فحول الشعراء، ج 1، م.س.، ص.259.
وكان من قبل ذكر أمكنة تواجد الشعراء فجعله في ربيعة ثم في قيس. راجع الكتاب السابق، ص.40.
ويختلف الجاحظ عن ابن سلام في بواعث كثرة وقلة الشعر بين القبائل العربية في الجاهلية فقال
«وبنو حنيفة مع كثرة عددهم، وشدة بأسهم، وكثرة وقائعهم، وحسد العرب لهم على دارهم وتخومهم وسط أعدائهم حتى كأنهم وحدهم يعدلون بكرا كلها ـ وبعد ذلك لم نر قبيلة قط أقل شعرا منهم. وفي اخوتهم عجل قصيد ورجز، وشعراء ورجازون. وليس ذلك لمكان التعصب وأنهم أهل مدر، وأكالوا تمر؛ لأن الأوس والخزرج كذلك، وهم في الشعر كما قد علمت» راجع كتاب الحيوان، الجزء الرابع، م.س.، ص.380.

الدلالي يتحول فوراً إلى سؤال عن مفهوم الزمن في الثقافة العربية، وخاصة اللغوية منها والشعرية. ولربما كان هذا السؤال (وهو سبيل الغزو) من بين ما يمهّد لإعادة قراءة رأي ابن طباطبا الذي يرى أن على الشاعر «أن يتأمّلَ تأليفَ شعره، وتنسيقَ أبياته، ويقف على حُسْن تجاوُرِها أو قُبْحِه فيلائم بينها لتنتظمَ لهُ معانيهَا، ويتصل كلامُه فيهَا، ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفَه وبين تمامِه فضلاً عن حشْوٍ ليس من جِنْس ما هُوَ فيه....»[35] ابن طباطبا من أهل القرن الرابع (توفي سنة 322 هـ)، وكلامه عن تأليف أبيات الشعر، مُجرداً عن كل تأويل، يتقدم برأيه في حدود الوعي الممكن بالشعر السائد في زمانه، أي أن بناء الموشح وتفرعاته لم يخطر ببالِه، فضلاً عن كون بناء الموشح هو الآخر مسكوتٌ عنه أو لاَ مفكرٌ فيه لدى نقادنا الحديثين. ويكون التأملُ القديمُ في بناء القصيدة راجعاً إلى إبدال وضعية الدال النصي، الذي هو العنصر الأكثر هيمنةً على البناء الشعري. هكذا يكون شكلَ القصيدة دالاً يُؤرّخ للذات الكاتبة فيما هو يؤرخ للكتابة نفسها.

هو البناء ذُو بُعْدٍ وجودي، وانتقالُ الشعر من بنية البيت إلى بنية المقطع ومنها إلى بنية القصيدة ترجع شجرة نسبه إلى القديم، وقد عرفت هذه الشجرةُ كيف تتجسدن، بقوانين أُخرى، في الحديث، منذ الشعر التقليدي إلى الشعر المعاصر. وفي هذا السياق نتذكر رأي أدونيس في شعر العصر المسمى بالانحطاط الذي يتلخص في أن فترة الانحطاط قد تكون «انحطاطا بالقياس إلى شاعر عظيم كأبي تمام، أو أبي نواس، أو المتنبي، أو امرئ القيس، لكنها بكل تأكيد ليست انحطاطا بالقياس إلى البارودي.

إنها على الأقل، حققتْ تطويراً أساسياً في بنية القصيدة وفي اللغة الشعرية، أما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير، وعاد إلى الأشكال القديمة»[36] والتطوير الأساسي في بنية القصيدة يتمثل في أن القصيدة أخذت «تتحوّلُ إلى مقطوعة تدور حول فكرةٍ واحدةٍ أو موضوعٍ مُحدّدٍ، مما مهّد لوحدةِ القصيدة»[37]

هذا الاستخلاص الأخير لأدونيس يحتاج لنقاش من طبيعة تاريخية وإبيستيمولوجية نتركه لمناسبته، ونشيرُ قبل ذلك إلى أن إحسان عباس فضّل تعاملاً انطباعيّاً مع هذه المسألة المحورية في معرض تحليله للعوامل التي تحدد اتجاهات الشعر المعاصر فقال :

«في هذا اللون من الشعر ـ وليَعذرني النقاد فيما أقول ـ يظل كل سؤال عن الطريقة الشعرية والبناء الفني، شيئا تالياً لعُمْقِ التجربة، ها هُنَا معادلة صعبة :

35) ابن طباطبا، عيار الشعر، م.س.، ص.129.
36) أدونيس، صدمة الحداثة، م.س.، ص.55.
37) المرجع السابق.، ص.54.

تتسلط فيها العفويةُ، ويتدفق فيها المدُّ العاطفيّ بحيث يكسّر كل الحواجز، ويطغَى على كل ما حوله، ومع ذلك فمن ذا الذي يستطيع أن يقول إن الشّكل العفْوي، لا يخلق إطاراً فنياً، على خير ما يجب أن يكون عليه ذلك الإطار ؟».[38]

وإذا كنا نعذر إحسان عباس، كإنسان، فإن الأسئلة التي تثيرها كلِمَتُه تتجاوز المعيار الأخلاقي. فكيف يمكن للبناء الفني أن يكون تالياً لعُمْقِ التجربة ؟ وما معنى أن يخلق الشكل العفوي إطاراً فنياً ؟ بل ما معنى الشكْل العفوي ؟ وتتناسَلَ الأسئلة : لأيِّ نسق اصطلاحي يمكن إرجاعُ الكلِمَات الموظفة في هذا السياق ؟ كيف يمكن لنا أن نقرأ الشعرية العربية القديمة والشعر القديم معاً بتصوُّرٍ ونتخلّى عن هذا التصوُّر في قراءتنا للشعر المعاصر ؟ أسئلة تعصف بالبحث والباحث في آن، لأنها تتأسّس في جوف أسئلة الشعرية العربية، وفي جوْفِ الثقافة العربية

من قبلُ كان الشعراء العرب المعاصرون يطرحون في تنظيراتهم مسألة بناء القصيدة، متأمّلين في أزمته بأنماط متباينة من الوعي. ونأتي بنموذجين، هما صلاح عبد الصبور وأدونيس.

يقول صلاح عبد الصبور :

«وقد تُوحِي كلمة «القصيدة الغنائية» بأنها مجرد غناءٍ مُرْسَلٍ تنثال فيه الخواطر والأحاسيس انثيالاً عفْوِيّاً تلقائيّاً، بحيث لا يربط بينهما إلا التداعي، وفي ظني أن هذا المنهجَ في كتابة القصيدة كفيلٌ بإنهاكِهَا، ويجعلها وجوداً هُلاميّاً، يعسر الإحساسُ به. وفي ظني أيضا أن ما ينقص كثيراً من شعرائنا هو هذه المقْدُرَة على وضع أحاسيسهم وعواطفهم في نسقٍ متكامل، أو بالأحرى هذه المقدُرَة على بناء القصيدة الغنائية».[39]

وأقل ما نواجهه، هنا، هو السكوت عن بناء القصيدة العربية القديمة، وكذلك بناء القصيدة السريالية. ولذلك فإن كتابات أدونيس ستخْتلِفُ في الرؤية، لأنها تخترق البناء المعاصر للقصيدة العربية بالبِنْيَة المهيمنة على الشعر العربي القديم، وفي ذلك يقول :

«ويتخلّى شعرُنا الحديث عن التفكيك البنائي. فنحن نرى في مُعظَمِ القصائد المعاصرة تشقُّقاً في هيْكَلِهَا ووحدتِها. هناك مضامينُ حديثةٌ بالمعنى النّسبي، ولكن التعبيرَ عنها تعبيرٌ قديمٌ يقوم على الخطابية ـ خطابية الفكرة حيناً،

38) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، م.س.، ص.66. والتشديد على «تاليه» من عندنا.

39) صلاح عبد الصبور، **حياتي في الشعر**، م.س.، ص.21.

> وخطابية العاطفة حيناً آخر ـ وعلى التركيب المباشر، وعلى التشابيه والأوصاف والاستعارات التي تخلّى عنها الشعرُ الحديثُ، واستعاضَ عنها بالصُّورة التركيبية ـ الصورة ـ الرّمْز، أو الصورةِ ـ الشيْء. وهناك أساليب حديثة، إلا أن مضامينَها قديمةٌ، لأنها في ذِرْوَةِ ما تُوصَفُ بِهِ، بُكَاءٌ جَميل».[40]

وستأتي الدراسات اللاحقة لتؤكد الموقف الأول الذي صدرت عنه رؤية أدونيس لبناء القصيدة، ونختار دراسته الثانية المعنونة بـ «الشعر العربي ومشكلات التجديد» المنشورة بعد ثلاث سنوات من دراسته الأولى، ومما جاء فيها :

> «القصيدةُ العربيّةُ القديمة مجموعةُ أبيات، أي مجموعةُ وحدات مُستقلة متكررة لا يربط بينها نظامٌ داخليٌّ، إنما تربط بينها القافيةُ. وهي قائمة على الوزْن، والإيجازُ طابعُها العام. وقد فُسِّر هذا الشكلُ بسيطرة الرُّوح القبَلِّيَة عند العرب، وبضرورات الحِفْظ والترنُّم.
>
> مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي ما تزالُ مستمرةً بشكل أو بآخر، حتى اليوم، تنهض القصيدةُ الجديدةُ. وإذا أردْنا أن نُقارن بينهما نجد أن الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل، وعلى القافية التي تنظِّم هذه الوحدة المتكررة، وإذ تلتمس جماليّتَها، بالتالي، في جماليةِ البيت المفرد، فإن القصيدةَ وحدةٌ متماسكة، حيّة، متنوعةٌ، وهي تُتَقَدُ ككل لا يتجزأ، شكلاً ومضموناً».[41]

هكذا يكون أدونيس هادِماً للبيت الشعري كمكان لإحداث فضاء قديم، عن طريق نقدِ القديم لا بِنِسْيَانِه أو السكوت عنه، سواء أكان هذا القديم منحصراً في البناء النصيّ أم في التصور النقدي قديماً وحديثاً. وبدل مصطلح البيت، أو البناء النصي القائم على البيت، يصبح مصطلحُ القَصيدَةِ سيّداً، إلا أنه مصطلح لا تستوعبه، بالضرورة، الممارساتُ النصيةُ برمّتها في الشعر المعاصر. ومن هنا يتضح لنا عنصرٌ آخر من عناصر اختلاف الممارسات والوعي بها داخل الشعر المعاصر.

ولكن هناك تجاوباً صريحاً بين هذه المقاربات النظرية، رغم اختلافها الأوّليّ، ويتمثل في الرؤية إلى بناء القصيدة «الغنائية» أو العربية، قديمها وحديثها، في ضوء تصور الوحدة العضوية الذي كان هدم به الرومانسيون العرب القصيدة التقليدية، وهو تصوُّرٌ مستمدٌ من تنظيرات بناء القصيدة الأُروبية، ولكن هذا التصور لم يعد قابلاً للاشتغال في قراءتنا لبناء القصيدة الأُروبية

40) أدونيس، مجلة **شعر** م.س.، ص.82.

41) أدونيس، الشعر العربي ومشكلات التجديد، مجلة **شعر**، ع 21، ص.95. وقد أدخل عليها الكاتب تعديلات عند نشرها في كتاب **زمن الشعر**، إذ حذف «وقد فسر هذا الشكل بسيطرة الروح القبلية عند العرب، وبضرورات الحفظ والترنم»، ص.45.

ذاتها، فكيف لنا أن نطمئن إليه، بعد الآن، في قراءة القصيدة العربية. إنه زمن القراءة الذي يتدخل في تعرية المهاوي وانكشاف الشقوق.

3.2.1. الإقامةُ في الكِتَابة

كُلُّ ذلك ليْس كافياً. فمصطلح القصيدة ألصق بالبناء النصي للشعر المعاصر، وذلك ما عنّاه أدونيس وهو ينتقد تجربة مجلة **شعر**، مُبْرِزاً أن أساس الاختلاف يعود لتصور الممارسة الشعرية الذي انتقل من **القصيدة** الجديدة إلى **الكتابة الجديدة**.[42] لم يكن الانتقال في التصور هو سبب الاختلاف بين أدونيس والأعضاء الآخرين لهيئة المجلة، بل كان ضمن تصور القصيدة نفسها، ولكن الانتقال إلى تصور الكتابة الجديدة تلازم مع إنشاء **مواقف**، ثم نشْر **هذا هو اسمي** في عددها الرابع.

إن أدونيس، وهو ينتقل من القصيدة إلى الكتابة الجديدة، أعطى تعريفاً موسّعاً للأُسس النظرية التي تعتمدها الكتابة، وهو ما أشرنا إليه سابقاً، ولكن تلك الأُسس لم تتعرض لمسألة البناء في الكتابة. ثم نعثر على ملاحظة، شبه متكتمة، يخص بها أدونيس كتابة النفّري، يذكر فيها «أن شكل كتابة النفري هو الذي يَخْلُق فكراً ـ عالَماً غيْر مُتوقّع. كأن اللغة هنا ليست المخلوقةَ، بل الخالِقَ. والكتابةُ ـ القصيدة ليست، هُنَا، شكلاً سابقاً يحْضُن فكرةً لاحقة، إنها لا تُعبّر عن شيْءٍ، ذلك أنها تعبّر عن شيْءٍ هو كلُّ شيء، ولا تُغْلق عليه، وإنما تفْتحه إلى ما لا نهاية ـ في تعبير يُوحي بأنه صاغَ ذاته لتوه، لا مِنْ زمن ماضٍ. فليست الكتابةُ هُنا شيْئاً مُنْفَصلاً كالمِهْنَةِ، ليست وصفاً ولا انفعالاً».[43]

يخالفُ الحكمُ والموقفُ القضائيُّ سبيلَ التحليل، بمعنى أن استعمال أدونيس لمصطلح الكتابة يحثنا على التحليل لا على الصدور عن معيار قضائي أو كسل دوغمائي يترصدان الممارسات النظرية والنصية عند كل منعطف ويتوسلان في كَبْتِها لها بحجة البِدْعَة. لعبةُ الكتابة تُغْرِينَا بالسفر في الخطوط اللا نهائية التي تترك أثرها (رسْمَها) على جسَدِ النص.

إن الرؤية العامة التي تهيمن على تحديد أدونيس لشكل الكتابة عند النفري تكاد تكون بمجملها، موجودة في دراسته الأولى عن الشعر الحديث. فأسبقية الشكل ولزومية اللغة كنا لاحظنا تأكيد أدونيس عليهما في كتاباته السابقة. وما علينا أن ننتبه إليه. في هذه الكلمة، **هو مصدر الكتابة وبناؤها.** تبدو اللغة، هنا، وكأنها «الخالق» لا المخلوق، كما أن الكتابة تتسم بشكل مفتوح، والتعبير يصوغ «ذاته» لتوه.

42) أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، **مواقف**، ع 15، م.س.، ص.4.

43) أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، III، **مواقف**، ع 18/17، م.س.، ص.8.

ما معنى أن تكون اللغة خالقة لا مخلوقة ؟ وما معنى الشكل المفتوح للكتابة ؟ وما معنى أن يصوغ التعبير ذاته ؟ نفرق بين مصدر الكتابة (اللغة الخالقة، التعبير الذاتي) وبنائها (الشكل المفتوح)، ففي مصدر الكتابة تأويل، وفي بنائها وصف، والقول باللغة الخالقة والتعبير الذاتي يذهب بنا نحو اللغة التي تكتب نفسها وتكتبنا في الآن ذاته، وهو رأي هيدجر في اللغة، وقد تعرضنا له أثناء تناولنا لتصور البناء لديه. ولا شك أن الصوفي المسلم، والنفري كذلك، سيفزع ويصاب بالرعب عندما سيقرأ هذا التأويل لمصدر الكتابة، فلا مصدر لديه غير الأمر الإلهي، كما أثبت لنا ابن عربي ذلك (راجع الفصل الأول من هذا الجزء الثالث، ص. 57). ولكن أدونيس يهتدي برأي هيدجر، وبه يعيّن مصدر الكتابة، أكانت للنفّري أم كتابته الشخصية، هكذا نلتقي في نص مفرد بصيغة الجمع بالمقطع التالي :

حم، آلم
حيث أُفرِغَ قلْبي منْ أخبَارِ الغيْر
أمْحُو الحدُودْ
أقيمُ في المَطَالِعْ
أغيبُ كَثيراً   أحْضُر قليلاً
لكي أحضرَ ولا أغيب
وتكون أشيائي مرموزةً
ولست أنا من ينطق بها
بل
حم، آلم
ولستُ أنا من يكتب[44]

«الأنا» ليست هي الناطقة ولا الكاتبة، بل «حم، آلم». إنها اللغة في سياق نص أدونيس. وليس للقرآن، بمعناه المقدس، هنا حضور، كما أن أدونيس يختلف عن ابن عربي في قراءة «آلم» سورة البقرة.[45]

44) أدونيس، **مفرد بصيغة الجمع**، دار الآداب، بيروت، 1988، ص.228.

45) كتب ابن عربي عن حالة القراءة .
«فليكفِ هذا القدر من الكلام على «ألم البقرة في هذا الباب، بعدما رغبنا في تقييد ما تجلى لنا في «الكتاب» و«الكاتب». فقد تجلّت لنا أمورٌ جسامٌ مَهولة، رمينا الكرّاسة من أيدينا عند تجليها، وفَرَرْنا إلى العالَم حتى خفّ عنا ذلك».
الفتوحات المكية، ج 1، م.س.، ص.293.

إلغاء الذات (الأنا) في الكتابة يرسخ امتياز اللغة وإبستيمولوجية الدليل، وهذا يعود لما انتقدناه في مقدمة الكتاب، لأن إلغاء الذات إلغاءٌ للتاريخ أيضاً. وتسييدُ اللغة لا ينضبط مع أسبقية الخطاب على اللغة في الممارسة النصية، وهذا ما تنتقده إبستيمولوجية الدال التي نصدر عنها.

أما الكتابة كشكل ذي بناء مفتوح فهو هدم لفكرة الوحدة العضوية التي كان أدونيس بها مخلصاً، في مرحلته الأُولى، لسلالة كاملة تعود إلى الرومانسيين العرب. إن بناء الشكل المفتوح هو ما كان وصف به ابن عربي طريقته في التأليف الذي «لا يجري مجرى التواليف»، كما ذكرنا من قبل (في نهاية الفصل الأول من هذا الجزء). ولاشك أن بناء الشكل المفتوح مناداة على الماضي البعيد، منذ الشعر الجاهلي، حيث كانت القصيدة تختط مساراً يفلت من كل التقعيدات المنطقية. ورغم أن أدونيس لم يتأمل هذا البناء، ليفرق فيه بين الخطابة والكتابة، فإن ما كان أشار إليْه من إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية (راجع الفصل الأول دائماً) لمحة لا يمكن التغافل عنها، ولكنها لا تستطيع، بمفردها، أن تختزل تصور الشكل المفتوح الذي يهيئ لنا مساراً مغايراً لإعادة قراءة البناء النصي في الشعر العربي الحديث، والكتابة الجديدة من ضمنه. ومن ثم نقول إنه مسارٌ يستدعينا لتحمُّل أهْوَالٍ لا ندركها بعد، في هذه المرحلة من تنظير الشعر العربي الحديث.

□ □ □

ويتضح لنا، بعد هذا، أن بحث الشعراء المعاصرين عن مسكن حُرّ، انتقل من البيت إلى القصيدة، كمفهوم يعتمد الوحدة العضوية، ثم انتقل، لاحقاً، من القصيدة إلى الكتابة الجديدة، كبناء لشكل مفتوح. والانتقال من مسكن لآخر، بحثاً عن حرية مفتقدة، يعضّد عطَش الباحثين، كما يستحضر هذا القلق الوجودي الكليم الذي اختير، بعنفوانه، نماذج بناء سكَنٍ في الحيرة الخالصة يصطدم بوهم حرية الذات مقابل العلاقة المبهمة مع الآخر، تنظيراً وممارسة نصية. هكذا تقتحمنا المسافات الضيقة، ويحملنا القلق من سؤال إلى سؤال إلى سؤال، حيث الوجَعُ تدثرةُ صرختةً، هي وردةُ الزمن أو ماءَ الشعر وضوؤه في آن، هناك مقْتِدُ الأهوال. فافهمْ !

وينحفر تعاملُنا مع الممارسة الشعرية في مصطلح النّص بالمعنى الذي أعطاه إياه يوري لوتمان، متجنّبين بذلك معناه عند جوليا كريسطيفا الذي سيَجتثّهُ بمفهوم القطيعة،[46] وفي الوقت نفسه يظل مصطلح الخِطاب في تعريف ميشونيك حاضراً هو الآخر في مسارنا النظري والتحليلي.

46) راجع مقدمة هذا البحث في الجزء الأول.

2. وضْعيةُ اللّغة

1.2. اللغةُ والمُخْتَبَر الشّعْري

اللغةُ هي رَحِمُ مُخْتَبَرِ الشعر المعاصر. هكذا تتمرأى لنا وضعية الخطاب الشعري. فيها وبها توزعت شُعَبُ البحث عن حداثة شعرية مغايرة. وتقاسمتِ الممارساتُ النصية هذه الخصيصة، كلُّ واحدة منها تهتدي بنظريةٍ تستحوذ على النص وتَشمَلُه، ولو في غفْلَةٍ عن كاتبه. إن اللغة الشعرية لم تكن بحاجة لانتظار ثوْرَةِ سُوسِير أو تشومْسْكِي في تصوُّر اللغة، عند العرب أو غيرهم، بخلافِ اللغة الواصفة،أو النصوص الواصِفَة، التي كانت تستمير جهازَها النظري من الحقول المعرفية الأخرى التي عرفَتْ كيف تُفيد من النظريات العِلْمِيّة في القرن التاسع عشر. ذلك مُشكلُها.

اللغةُ الشعرية العربية سؤالٌ لاّ جواب. سؤال يرى إلى تعدد الممارسات النصية اللانهائية، عبر الزمان والمكان. ولكن هذا التعدد وتلكَ اللانهائيةَ مشروطانَ بالمُقَدّس، القرآن والحديث والشعر الجاهلي، مهما تبدّتْ لنا الشرائطُ عصيةً على الانضباط في قانونٍ واحد. فالقرآن الذي نزل بلغة العرب، لغة الجاهليين، لم يُخْفِ صراعه مع ما قبْلَه، الشعر الجاهليّ، الكائن، كما أنه لم يتوقّفْ عن تحدّي ما بعْدَه، الشعرِ العربيّ، المُمْكن. لقد كشف القرآن حجاب خصيصته السرمَدِيّة، فهو سابق على كُلِّ لُغة ولاَحِقٌ لَهَا، رغم أن غايته ليست شعرية ولا أدبية. زمنُه معلّقٌ، فلَكٌ في مائِهِ تغتسل اللغاتُ وتتطهّر. على هذا النحو يقدّم نفسه.

هي وضعيةٌ كونيةٌ قبل أن تكون عربية - إسلامية، فجميع اللغات الشعرية العريقة في الشرق تنهل من حوض اللغات المُقدّسَة، في الصّين واليابان والهِنْد، هذه القارات الحضارية الباذخة. أما في أوربا فإن التصور اليُوناني للغة انضاف إلى التصوُّر المسيحي، بعد هجرة المسيحيّة إلى رُومَا، ومنها إلى العالم الأوربي. تأكيداً أن هناك فوارق لابد من اعتبارها في تحليل وضعية الخطابات الشعرية العربية ضمن الخطابات الشعرية القديمة الكوْنية، وهو مشروع طويل النفس، فضلاً عن كونه لم يَبْدأ بعد.[47]

وسيكْتَشِفُ شوقي، في العصر الحديث، أن نثْرَ فيكْتُور هُوجُو مُعْجِزٌ، كما تبيّن لابن الأثير قبْلَه بقرون أن الشّاهْنَامَة هي معجز الفُرْس.[48] ولم يكن لشوقي بُدٌّ من الانغلاق في سجنه اللغوي، المحدود بوعيه المُمْكِن، أي العودة بالشعر إلى ما توهّمه سَلِيقَةً وفِطْرة من ناحية، وإلى

47) ربما كان إزراباوند وجورج لويس بورخيس المثاليين النادرين في هذا القرن لإدراك البعد الكوني لغة الشعرية، وللفوارق الموجودة بين هذه اللغة من حضارة إلى أخرى.
48) راجع هذه النقطة بالتفصيل في القسم الثاني من هذا البحث.

حفْظِ الذاكرة من ناحية ثانية، وهي سبيل كل صناعة شعرية لديه. وأقصى ما بلغه هو استعمال ترجمة أسماءِ بعْضِ المُخْتَرَعَاتِ الحديثة التي تُذكّر بالمرحلة الأُولى من الحداثة الأُوربية.[49]

كان علينا انتظارُ تفجير لغويٍّ مع الرومانسيّين العرب، وفي مقدمتهم جبران خليل جبران[50] الذي كان يبحث منذ 1905 وباستمرار عن بناءِ حُر مسكن، يسميه جبران «الابداع والابتكار». هنا يقول جبران :

«...فمستقبل اللغةِ العربية يتوقف على مستقبل الفكر المُبْدع الكائن - أو غير الكائن - في مجمُوع الأمم التي تتكلم اللغةَ العربية. فإذا كان ذلك الفكر موجوداً كان مستقبلِ اللغة عظيماً كماضيها، وإن كان غيرَ موجود فمستقبلُها سيكون كحاضر شقيقَتها السّريانية والعِبْرانية».[51]

ويضيف في الجواب :

«إذا صحّ ما تقدم كان مستقبلُ اللغة العربية رهينَ قوة الابتكار في مجموع الأُمم التي تتكلمها، فإنْ كان لتلك الأُمم ذاتٌ خاصة أو وحدةٌ معنوية وكانت قوةُ الابتكار في تلك الذات قد استيقَظتْ من نومها الطويل كان مستقبلُ اللغة العربية عظيماً كماضيها، وإلاّ فلاَ».[52]

ويمثل الشاعرُ قوةَ الابتكار التي يُلح عليها جبران :

«إن خير الوسائل، بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هي في قلْبِ الشاعر وعلى شفتيْه وبين أصابعه، فالشاعرُ هو **الوسيط بين قوةِ الابتكار والبشر**، وهو السّلْكُ الذي ينقل ما يحدثه عالَمُ النفْس إلى عالَم البحْث، وما يقرّره عالَم الفِكر إلى عالَم الحفظ والتدوين».[53]

تنمُّ أقوال جبران عن إدراك كونيٍّ لمسألة اللغة العربية وموقع اللغة الشعرية في حركية اللغة برمّتها. وتسمية الشاعر بالوسيط تطرح علينا أسئلة متعاظمة حَول علاقة جبران بالشعر الجاهلي والوحي والكتابة الصوفية. هذا الإدراك هو ما سيوجه برنامجَ لغةِ كتابته، من خلال الدوالّ المتعددة المُبْنَيّة لدلالية الخطاب. إن المُعجم، الذي كان البارودي ثم شوقي عاذا إليه،

49) من نماذجه الدالة قصيدة «الطيارون الفرنسيون»، **الشوقيات**، م.س.، ج 2، ص.87. والترجمة تعتمد تسميات عربية قديمة، فالطائرة أصبحت «بساط الريح»، وكذلك ترجمة السينما بـ «الخيالة» كما أن الطائرة تسمى أيضا «خيل الهواء». وقس على ذلك. وقد كان الشاعر الفرنسي فيني Vigny (1797 ـ 1863) يسمي القطار بـ «البخار المخيف» و«الثور الحديدي».

50) لا نهمل أهمية خليل مطران ومدرسة الديوان وجماعة أبولو، ولكننا نختار موقف جبران لأنه الأكثر جذرية

51) جبران، **الأعمال الكاملة العربية**، م.س.، ص.554.

52) المرجع السابق ، ص.555.

53) المرجع السابق ، ص.560 والتشديد من عندنا.

مستنبَط أساسا من المُتَداولِ في الشعر العربي القديم. ويسلكُ جبران، ومعه الرومانسيون العرب بدرجاتٍ متفاوتة، سبيلَ البحث عن مُعجم مغاير، مصادرهُ، متنوعة، وفي مقدمتها الكتاب المقدس، والنصوص العربية الصُّوفية والترجمات من اللغات الفرنسية والانجليزية، بل والروسية في حالة ميخائيل نعيمة على سبيل المثال. ويكون الشاعر بذلك صوتَ الأُمة التي «في قلبها جوعٌ وعطشٌ وشوقٌ إلى غيْر المعْروف».[54]

2.2. عناصر اللغة الشعرية

1.2.2. معجم الحياة اليومية (نازك الملائكة، السياب)

مع الشعر المعاصر تتحول اللغة، شيئاً فشيئاً، إلى حقل للتأمل، ويتصاعد فعْلُ الدّوَالّ في بناء النص. في البدء، ومع الشعر الحر، نلحظ نزوع الشعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشة. بهذا المعنى تكون قصيدة **الكُوليرا** لنازك الملائكة مفيدة، وهذا هو تعليقها عليها :

> «نَظَمْتُها يوم 1947/10/27 وأرسلتُها إلى بيروت فنشرتْها مجلة **العروبة** في عددها الصادر في أول كانون الأول (ديسمبر) 1947 وعلقتُ عليها في العدد نفسه، وكنت كتبتُ تلْك القصيدة أصوّر بها مشاعري نحو مصْرَ الشقيقة خلال وبَاء الكوليرا الذي داهَمَهَا، وقد حاولتُ فيها التعبيرَ عن وقْعِ أرجُلِ الخيْل التي تجرّ عرباتِ الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر. وقد ساقتني ضرورةُ التعبير إلى اكْتِشافِ الشّعر الحر».[55]

إن اللغة الشعرية هنا تتغيَّا «التعبير». وضرورتُه، برأي نازك الملائكة، هي مصدر الشعر الحر، الذي هو أساس تحرّرٍ في التعامل مع الصورة المجردة للأوْزان الشعرية، أي أن ما انقادت إليه نازك، كما انقاد السياب والبياتي في البداية، هو العَرُوض كحاجز.[56] وهذا الوعي الأوليّ، البسيط، بالعناصر النصية مخالِفٌ تماماً لمَلْمُوسِ النصّ الشعري، لأن إبْدَال عنصر من العَناصر النصية له مفعوله على العناصر الأُخرى، إضافة إلى أن الإيقاع هو الدال المهيمن على كل إبدال.

ويُحس الشعراء المعاصرون بهذا المفعول، وبِمُسْتَوَى الإبداع تنتقل من الدّال العروضي إلى الدّوَال الأُخرى. وهنا أخذ بناءُ الدّوَال يحفر مجْرى مُمتِماً في جسد القصيدة. كان لنازك الملائكة،

54) المرجع السابق.، ص.554.

55) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** م.س.، هامش ص.21.

56) تسمية بدر شاكر السياب للابدال العروضي في قصيدته التي تحمل عنوان «هل كان حباً» بـ (الشعر المختلف الأوزان والقوافي) دليل إضافي على ذلك. راجع الكتاب السابق.، ص.22.

كما للسياب، في مرحلة الشعر الحر، إحساسٌ بأن الشاعر سيُدخل «تغييراً جوهرياً على القاموس اللّفظيّ المُستَعمَل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفةٍ كبيرة من الألفَاظ التي كانت مُستعملةً في القرن المنصرم، ويُدخل مكانها ألفاظاً جديدةً لم تكُنْ مُستعملَة».[57]

ويتفق السياب مع نازك حين يقول :

«من بين الأشياء التي يؤكّد عليها الشعرُ الحديث : الاهتمامُ باللّفظةِ. وليس معنى هذا أن الشعراءَ القُدامى، لم يكونوا يُحْسِنُون استعمالَ الألفاظ، ولكنّ معناه أن الشاعر الحديث الذي خلّفَ له الأوائِلُ إرثاً هائلاً من الألفاظ، التي رثّت لكثرة مَا تداولتْها الألسُن والأقلام، مُكلَّفٌ بأن يُعيد إليها اعتبارَها، أن يخلع عليها جِدةً، وينفُخَ فيها من روح الشباب. ولكُلِّ لفظةٍ تاريخٌ يختلف من لغة إلى لغة، ولها كيانٌ خاص يستمد ألوانَه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها».[58]

2.2.2. اللّغةُ اليوْميّة (تــ س. إليوت،النويهي، يوسف الخال)

وباتّباع تجربة الشاعر المعاصر، إضافة لتأثير الشعر الإنجليزي والرُّومي والإسباني، سترحل القصيدة والنصوص الواصفة معاً نحو مفهوم، سيصبح محورياً فيما بعد، هو اللّغَة اليومية. في هذا الاتجاه نأخذ محمد النويهي نموذجاً للناقد، قبل التعامُل مع الآراء المُقتضَبة أو المتناثرة. عاد محمد النويهي إلى تــس إلْيُوت، وبالذات لدراسته «موسيقى الشعر»، فقدّم لها ترجمة شبْه مُختصَرة، وعلى أساسها بنَى رُؤيتَه للغة في الشعر المعاصر. وللفائدة نثبت الترجمة التي نشرها منح خوري لدراسة إلْيُوت، وخاصة ما يهمنا في هذا السياق. جاء في الدراسة :

«ينبغي إذنْ أن تكُون موسيقى الشعر موسيقى كامنةً في الكلام المحْكيّ الشائع في العصر، وهذا يعني كذلك أن تكون تلك الموسيقى كامنةً في لغة التخاطُب الشائعةِ في بيئة الشاعر نفسه. وليس غرَضِي الآن أن أنْتقِص[59] من اللغة القياسية أو الإنجليزية المُسْتَعْمَلَة في محطّة الإذاعة البريطانية. فلوْ أمكننا أنْ نتكلّم جميعاً بطريقة مُتشابهة لما كان ثمة ما يمْنَعُنَا من الكتابة بطريقة متشابهة. ولكن حتى يَحِينَ ذلك الوقتُ، وأرجو أن يُؤخّر ميعادُهُ طويلاً، فإن مهمة الشاعر أن يستعمل اللغةَ الشائعة في مُحيطه ـ اللغة التي توثّقت الألفة بينهُ وبينها. ولن أنْسَى الأثر

57) نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ضمن ديوان نازك الملائكة، م.س.، ص.11.
58) بدر شاكر السياب، ضمن كتاب آراء في الشعر والقصة، خضر الولي، مطبعة دار المعرفة، بغداد، 1956، ص.22.
59) في الأصل «أن أنتقص» وهو خطأ مطبعي

الذي تركَهُ في نفسي «و.ب. ييتْس» وهو يقرأ الشعرَ بصوت عالٍ. فقد أيْقنْتُ وهو يُنْشِدُ شِعْرَه الخاصّ، إلى أيّ حدٍّ كانت اللهجة «الإرْلَنديّةُ» ضرورةً لإبراز جمالاتِ الشّعر الإرْلَنْديّ. ولكنني عندما سمعته يُنْشِد شعراً لـ «وُلِيمْ بْليكْ» عَرَتْني تجربةٌ من نوعٍ آخر، تجربةٌ مدهشةٌ أكثر منها مُمْتِعَة. إننا لا نريد الشاعر أن يُعطينا نسخةً تامة عن لُغَتِه المحكية، لغةِ أهله وأصدقائه وأبناء مُقاطعته، غير أن ما يجده في مُحيطه هذا هُو المادة التي يصْنَع منها شعرَه. إنه كالنّحّات يجب أن يظَلّ أميناً للأداةِ التي يشْتَغِلُ بها. ثم إنه من الأصوات التي وَعَاهَا يجب أن يُوَقّع أنفاسه ويبْعَثَ فيها ما تكتمِلُ به منَ الانْسِجَام».[60]

ويعلق محمد النويهي على هذه الفقرة، في ترجمته، وَاصلاً بينها وبين الشعر العربي، قديمه وحديثِه قائلاً :

«قد رأيتَ كيف يلحّ إلْيوت في تأكيد هذه الحقيقة : مدى ارتباط لغة الشعرِ بلغة الكلام العاديّ والحديثِ اليوميّ. فمن الكلام الذي يتحدث به الناس في مواقع تجاربهم يأخذُ الشاعرُ مادّتَه الغُفْلَ التي يشكّلها، ومن الأصوات التي تسمعها أذناه فعلاً يأخذ أصواتَه التي ينظمها. وكلما أخذ الشعر بتقاليده الأُسلوبيّة يَبتعدُ عن لُغَةِ الكلاَم، وجَبَ أن تقوم في الشعر ثورةٌ تعيده إلى اللّحاق بركْب اللغة الطبيعية التي تنمو دائماً وتتغيّر في مفرداتها وتراكيبها وفي نُطقها ونَبَراتِها. أفَتَرى دعوةَ إليوت هذه تَصح على الشعر الإنجليزي ولا تَصِحُّ على الشعر العربي ؟

الذي نريد أن نزْعمه هنا هو أن هذه الدعوى صحيحة أيضا على الشعر العربيّ، وأن الصادِقَ الأصيل في تراثنا الشعري كان ينطبق عليه هذا الرأي، فقد كان قريباً من لغة الكلام، صادقاً في حكايَته لطريقةِ النّاس في الحديث اليومي.

وهذه منّا دعوى سيصْعُب على أكثر قُرّاء العربية أن يصدقوها، بل لعلّ الكثيرين منهم سيرَوْنَها بادية الخطإ، ظاهرة السُّخْفِ لا تستحق المناقشة ولا تثير إلاّ السخرية. وقد رأينا السبَب الأول الذي يدفعهم إلى هذا الإنكار، وهو اعتقاد أن وزْنَ الشعر ميزةٌ منفردةٌ تقْطَعه عن النثر قطعاً تامّاً».[61]

(60) **الشعر بين نقاد ثلاثة**، ترجمة : منح خوري، دار الثقافة، بيروت 1966، ص ـ ص.27 ـ 28.
(61) محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد** م.س.، ص ـ ص.40 ـ 41.

تمهّد إيرادِ نصّين طويلين نسبياً، لكل من إليوت والنويهي، مبرّرٌ بما لتأويل النويهي من أثرٍ على استيعاب جُمْلةٍ من القضايا المتصلة بعلاقة الثقافة العربية، في العصر الحديث، بالثقافة الغربية. لن نُمارس قراءةً مُتشبِكَة لهذه العلاقة، وسنكتفي بما يخص اللغة اليومية.

يضع النويهي حجراً أساساً في قراءته لنص إليوت، وهو «الحقيقة». إنها مدْخَل نظريٌّ يُزيح كلّ الحواجز التي يمكن أن تحول دون هجرة آراء إليوت إلى الثقافة العربية. و«الحقيقة» كما يستعملها النويهي ذات دلالةٍ على المطلق، أي أنها تتعالى على الزمان والمكان. فلم تعُدْ آراء إليوت مستقاة من وضع وثقافة معيّنَيْن هما الخاصان بالثقافة الانجليزية، وهذا هو سياق آراء إليوت، بل أصبحت معياراً للحقيقة المُطْلَقَة في نص النويهي، ولذلك فهي «صحيحةٌ أيضاً على الشعر العربيّ» من غير أن يكون إليوت نفسه طبّقها على غير الشعر الانجليزي في أوربا تمثيلاً لا حَصْراً. فهل الشعر العربي هو الشعر الانجليزي ؟ وحتّى يسكتَ النويهي عن تعدد اللغات في الشعر العربي التجأ إلى الاختزال فسمى هذا الشعر العربي المتطابق مع الشعر الانجليزي بـ «الصّادِقِ الأصيل». ومن غير تفصيل في الدحض تتبيّن أن النويهي يُمارس قراءة مُتعاليَة للشعر العربي، تتصدّرها مفاهيمُ مثل «الصّدق» و«الأصالة»، وهما من بين المفاهيم التي لم تَنْجُ من التحليل والنقد، منذ القديم إلى الآن، ما دام «الصّدْق» لا يخلو، على الأقل، من الالتباس، وما دامت «الأصالة» تَجسدنّ معياراً قَبْلِياً له الإلغاء لا الإثْبات. وبهذا المعنى تكون قراءةُ النويهي لآراء إليوت مختلفة عن قراءة الفارابي أو حازم القرطاجني لأرسطو في **الشعرية**، بل إنّ النويهي لم يطْرَحْ حتى علاقةَ آراء إليوت بالتقاليد الشعرية الأوربية الأخرى، في فرنسا وألمانيا وإسبانيا، كاتجاهاتٍ شعرية مُتباينة ضمن الشعر الأوربي، دونما ذهابٍ إلى ما هو أبعدُ، كالشعريات الصينية واليابانية والهندية والفارسية والإفريقية، وهي لا مفكّرَ فيها لدى النويهي بطبيعة الحال.

ويلْتقِي يوسف الخال مع محمد النويهي في معرفة اللغة الإنجليزية وثقافتها وشعرها، ومع ذلك فهُما يختلفان في مفهوم لغة الحياة اليومية لدى إلْيوت وداخل النص الشعري. يستعمل يوسُف الخال مصطلحاً دالا هو «جذارُ اللغة» الذي لم يستطع النويهي احتراقه «فيدعو إلى تقريب الشعر من الكلام المحْكيّ دون أن يدْعُوَ إلى اعتماد هذا الكَلامِ المحْكِي لغةً للشعر (وللنثْر أيضا)».[62] وبالتالي فإن «الدكتور النويهي يتوقّف عند هذا الجِذار ويَلُفُّ ويدُورَ حوْله».[63]

(62) يوسف الخال، لغة جديدة لشعر عربي جديد، ضمن كتاب الحداثة في الشعر، م.س ، ص.57.

(63) المرجع السابق، ص.58

إن الفرق الأساس بين يوسف الخال ومحمد النويهي هو أن هذا الأخير يدعُو لما لاَ يَقْدِرُ على التصريح به، فهو يقرأ الشعرَ الجاهليّ في ضوءِ تأويله لآراء إليوت، ويأتي بصَلاح جَاهين نموذجاً متفردا في الشعر العربي الحديث، لأنه يكتب **بالدّارجَة المِصْرية**، ثم يتقدم «بلين ورِفْق»[64] حتى يصطدم بجدار اللغة في العالم العربي بما هي مُنقسمة إلى لغة محكية ولُغة مكتُوبة، أي اللغة الفَصيحة. ولا يعبّر يوسف الخال عن رأيه في «جدار اللغة» بأسلوب التقرير والحبر، لأنه يترك السؤال ينطق بالجواب، وبهذا يُنهِي مناقشته للنويهي متسائلاً :

«فهلْ يكون هذا «الشكل الجديد» الذي سينبثق عن التجربة الماضية التي استنفدت كلَّ طاقات اللغة الفصيحة وأشكال موسيقاها الشعرية شكلاً يخترق «جدارَ اللغة» باعتماد الكلام الحيّ المحكيّ أساساً لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة فنحرج إلى «الأودية الخصبة الفَسيحة» ونحمل للغة «أملَ الإحياء والإبقاء» على حد قول النويهي ؟ أيكون أننا بهذه اللغة الحديدة، وبهَا فقط، نتمكنّ أن نتخلّص من الشكل التقليدي ومتفرعاته في سبيل شكْلٍ موسيقي حديثٍ نابع، كما يومئُ الدكتور النويهي وكما عَنَى إليوت، من لغة الكلام الدارجة على ألْسِنَةِ النّاسِ في عصرنا ؟».[65]

يشير مصطلح «جدار اللغة» إلى الخروج من مرحلة القناعة والاطمئنان إلى مَرْحلة السؤال والقلق، من مرحلة العلاقة المحايدة باللغة إلى مرحلة الاصطدام بها، فلم تعد مُعطًى قبْليّاً، يَطيع الشاعر في لحظة الكتابة وحالتها، بل صفةُ العاجز هي أقربُ ما تلْتصِقُ به، لذلك كان يوسف الخال في 1961 يقول :

«فنحن نُفكر بلُغَةٍ ونتكلم بلُغَةٍ ونكتب بلُغَةٍ، فهل يكون أننا في الواقع لا نُنْشِئَ أدباً لأننا لا نكتب بلغة الشعب ؟ أمَا بدأ الأدبُ الإنجليزي مثلا بتشوسر والإيطالي بدانْتِي، حينَ كتَبَا باللغة التي طوَّرَتْهَا الألْسُن ؟».[66]

ولكن هل إشكالية اللغة الشعرية منحصرة في الانتقال من اللغة المكتوبة إلى اللغة المحكية، لغة الكلام اليومي وحديث الناس ؟ هذا هو السؤال المسكوت عنه لدى النويهي ويوسف الخال، في قراءتهما لإلْيُوت.

64) المرجع السابق، ص.59.

65) المرجع السابق، ص.61.

66) يوسف الخال، مدخل . نحن والعالم الحديث، المرجع السابق، ص.6. وهذه الدراسة هي التي كان يوسف الخال شارك بها في مؤتمر روما سنة 1961 بعنوان «الأديب العربي في العالم الحديث»، راجع كتاب **الأدب العربي المعاصر**، أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول سنة 1961، منشورات أضواء، بدون مكان أو تاريخ النشر، ص.37.

3.2.2. اللّغةُ الشّعريّة (أدونيس)

في ضوء هذا السؤال أعلاهُ سيبدو الشعرُ المعاصر مختَبَراً للحداثة الشعرية. ولربما كان تناوُل المسألة اللغوية من مكان الفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية يرسم لنا احتمالاً آخر لقراءة الوضع اللغوي في الشعر المعاصر. ولا نستغرب من كون أدونيس هو أبرز من تعرّض للفرق بين اللغتين الشعرية وغير الشعرية بعيداً عن الذين تعرّضوا للفرق بين اللغتين المحكية والفصيحة. وقد يكون التفسير الممكن لتوجه أدونيس هو تأثّره باللغة الفرنسية وشعرها منذ مرحلته الأولى. ففي سنة 1959 كتب بدر شاكر السياب رسالة إلى أدونيس يقول فيها : «ما زلتَ، أيها الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أكثرَ من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديثِ، هذا الشعر العظيم : شعرِ إليوتَ وسِتْويل ودلَنْ تُومَاسْ وأُودَن وسِواهُمْ».[67] إن الشعر الفرنسي، منذ بودلير، وخاصة مع رامبو، تمحور حول اللغة الشعرية. ذلك هو تاريخه الحديث، ممتداً مع مَلاَرْمي، وبُول فالِيري، وتْريسْتَان تْزَارَا، وأنـدْري برُوطُون، وأرْطُو، وفرانْـسِيسْ بُونْج، ورَينِي شَارْ، هذه المعالمُ الشعرية المتنابية إلى حدّ القطيعة. وبهذا المنظور أعاد أدونيس قراءة الشعر العربي القديم، وخاصة شعر أبي نواس وأبي تمام أو كتابة النفري، مُفيداً من المختبر الشعري الفرنسي وهو يغيّر مكان قراءة اللغات والرؤيات الفردية والجماعية ابتداءً من الستينيات، رغم انشداده الطويل إلى سانْ جُون بَيرْس.[68]

نعلم الآن، بعد الفُتوحات التي حققتها نظريـةُ النّصّ ونظريـةُ التلقّي معاً، كيف أن النص الأثر يتأصّل في محْو أُصُولِه باستمرار، وبذلك يكون تخصيصُنَا للشعر الفرنسي، كشعر مُنْغَلِق على اللعبة اللغوية، ضمن **استراتيجية البحث عن الكتاب**،[69] مفهوماً في إطار التداخلات النصية العديدة التي استحوذَتْ عليْه، أكانت أميريكية أو إنجليزية أو ألمانية. فبودلير ذو علاقة بَيِّنَةٍ بإدْغَارْ آلان بُو والنظرية الكانْطِيّة، وملاَرْمِي مسحُور باللُّغةِ الإنجليزية، وأنْدْري برُوطُون بالنّظرية الفرْويْدية، وغِيلْلفِيكْ بتْرَاكْلْ والشعْر الألْمَاني. هذه مجرد عيّنات تُعفينا من إثارة مسألة الأُصول، وهي في الوقت نفسه تعودُ، من جديدٍ، لتؤكد على أن الكاتب ينتمي لثقافته من خلال النسق الثقافي الذي يُتوجدُ فيه قبل أن ينتمي إليها من خلال العناصر النصية القادمة من أمكنة لا نهاية لها، وهي المتعرضة في آن لمحو يُتْقِن النسقُ ممارسَتَهُ.

67) ماجد السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة، الطبعة الأولى 1975، بيروت، ص.86.

68) قام أدونيس بنشر ترجمة «منفى» هي المراكب لسان جون بيرس سنة 1957، في العدد الرابع من مجلة شعر، ص 38. ثم توالت ترجماته لهذا الشاعر فيما بعد حتى اكتملت وأصدرها في كتاب مستقل.

69) تلك هي استراتيجية ملارمي، راجع دراسته : Quant au livre, in Mallarmé, oeuvres complètes, op. cit; p. 369.
وكذلك ما كتبه عن موريس بلانشو في كتاب :
Le livre à venir, coll, idées, N° 369, NRF, Gallimard, Paris, 1971, p. 326

هناك، إذن، فرقٌ بين الشعرين الإنجليزي والفرنسي، الأول يعتمد لغة الحياة اليومية لبناء إيقاع النص الشعري، ولا يتميز الشاعر الإنجليزي ولا يتفرد بغير إيقاعه الشخصي، فيما الثاني يتأسس في «كيمياء الفعل» التي دعا إليها رامبو بكل وضوح. وقد هاجر الفرقُ بين هذين المفهومين الشعريين إلى الشعر العربي المعاصر، ومن ثم يُصبح النقاش بين يوسف الخال وأدونيس هو بالأساس نقاش ينطلق من مفهومين أوربيَّيْن، لاَ غِنًى عن الرجوع إليهما معاً، واستيعاب عناصر الاختلاف بينهما، وإلا فإن النقاش يتحول إلى حشْوٍ يفتقد مقدماته المعْرفية، وبدلَ أن تتضح السبُلُ تنسد الآفاق على نفسها.[70]

يبدو هذا التوضيح، المُجْمَل، ضرورياً حتى نقترب من موقف أدونيس من اللغة الشعرية، لأننا عادة ما ننسى الاختلافات الثقافية، بين مصادر الحداثة الشعرية العربية، وبالنسيان نفتقد أُسُسَ الوضوح النظري.

كان أدونيس، منذ «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، واضحاً في موقفه من اللغة الشعرية، وهو الموقف الذي لم يتنازل عنه في أي مرحلة من مراحله الشعرية. في هذه الدراسة الأولى كتب أدونيس :

> «ولأن الشعر الحديث يتخلى عن الحادثة، فهو يبطل أن يكون شعر «وقائع»، أو شعراً «واقعياً» كما قد يسميه غيرنا. إذ يصبح الشعرُ واقعياً، يقترب من النثر العادي، لأنه يضطر، انسجاماً مع غايته، أن يستخدم الكلمات وفق دلالتها المألوفة. وهذا، بالضبط، ضد مهمة الشعر الحق الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المُظْلِم، ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة».[71]

وفي فترة لاحقة يعود أدونيس لتعريف اللغة الشعرية فيقول :

> «إذا كان الشعرُ تجاوُزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فمن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة

(70) من خلال هذا الموقف يمكن فهم اختلاف أدونيس مع يوسف الخال بخصوص العلاقة بالقديم، وقد جاء ذلك في رسالة كتبها أدونيس إلى يوسف الخال يقول فيها: «أستطرد، مدفوعاً بجو مناقشة «الخميس» لمجموعتك وبقولك، على الخصوص، «كأن هذه القصيدة الجامعة نحو التقليد نوع من التشديد على ضرورة عدم الانفصال التام عن الأصول» فأنتم في الخميس، تتأثرون قليلاً أو كثيراً بوطأة ذلك الفهم المغلق للتراث العربي، حتى لتبدون أحياناً، في مناقشاتكم، أنكم حذرون شأن من يظن أنه ملاحق بأشباح الإثم. ثم، في قولك هذا، تمزج بين التقليد والأصول ـ وما أبعد بينهما». راجع كتاب **زمن الشعر**، م.س، ص.281.
وبالاطلاع على مفهوم العلاقة بالقديم ـ الأب في الشعرين الفرنسي والانجليزي يتبين لنا كيف أن ملارمي مثلا يعلن عن قتل الأب (فيكتور هوجو)، وكيف أن الشعر الانجليزي يلح على استمرار صوت القدماء في صوت المحدثين. راجع مقالة إليوت عن إزرا باوند في مجلة L'HERNE العدد الخاص بإزرا باوند L'HERNE, EZRA POUND, 1, 1965, p. 122.
وكذلك مقال إليوت عن «الشعر والموهبة» ضمن كتاب **الشعر بين نقاد ثلاثة**، م.س، ص.74، وبالأخص ص ـ ص.75 ـ 76

(71) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة **شعر**، العدد 11، صيف 1959، م.س، ص.80.

لا يقود إلاّ إلى رُؤى إليفة، مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنّى ما، جعْلُ اللغةِ تقول ما لمْ تتعلّمْ أن تقوله».[72]

إن الانتقال من لغة «الوقائع» إلى اللغة المُغايرة، أو من لغة «الظواهر» ولغة «الإيضاح» إلى لغة «الإشارة» هو ما سيجعل منه أدونيس مشروعاً مرتبطاً بممارسته النظرية والشعرية في آن، منفصلاً عن الداعين إلى الواقعية في الشعر، ومنفصلاً في الوقت ذاته عن أنصار اللغة المحكية، وإلى هؤلاء يشير عندما يقول :

«والمشكلة هنا هي أن هذه اللغة التي يُنظَر إليها بوصفها جوْهرَ الكائن العربي، تبدُو في الممارسة العملية رُكاماً من الألفاظ : هذا لا يتقِنُها، وذاك يهجرها إلى لغة أخرى عامية أو أجنبية وذلك لايعرفُ أن يستخدمها إبداعياً، فكأنها «مستودَع» ضخْمٌ ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجّة أو بأُخرى، كل منّا يدخل إليه ويغترف حاجته منه. فهناك مسافةٌ بينها وبين من ينطق بها. وهذا يعني أن كل ما كان غاية، يبدو الآن مجرد وسيلة. وكيف يمكن التوفيق بين ماضٍ يجعل من اللغة جوهر الإنسان، وحاضرٍ لا يرى فيها إلا أداةً، ولا يتردد في الدعوة إلى تغيير بنائها، وإحلال العاميات محلّها ؟».[73]

المشكلة، إذن، بالنسبة لأدونيس، لاتكمن في استبدال معجم بآخر، ولا واقعة بواقعة أخرى، أو استبدال اللغة الفصحى باللغة المحكية والعاميات العربية، بل الأساس هو نقل اللغة من حالة الوضوح والإيصال إلى حال الإشارة والغموض. وأدونيس، في هذا الموقف، يصدر عن رؤية شمولية لوضعية اللغة العربية، ومنها الشعرية، منذ الجاهلية إلى الآن، مفيداً من ثقافته الحديثة، المُؤطرة بالنظرية الرمزية كما سبق وذكرنا من قبل.

3.2. وظيفةُ اللّغة الشّعريّة

ولا ينحصر الموقف من اللغة في الشعر المعاصر في هذه القضايا، لذلك سننتقل إلى مكان آخر به تتسع القراءة.

72) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م.س.، ص ـ ص.125 ـ 126.
73) أدونيس، الشعرية العربية، م.س.، ص.88.

تكاد مسألة اللغة في الشعر المعاصر تتفرع إلى محاور لها التجاورُ والاشتباكُ، وملاحقةُ الفروع قد تُعْمِي أحياناً. وها نحن شيئاً فشيئاً نُغْرِي القضايا بالانجذاب لمركزها الفارغ، بقبول لُعبة القراءة، مثلما الدوالُّ تنجذب للعبة الكتابة، وبذلك نستمر في اختبار موقف الشعر المعاصر من اللغة.

هناك خلاصة لا شيء يوقظ فينا دهْشَتَهَا، بعد رحلة في تفاصيل لم يُفَكِّرْ فيها أو أتقن السياقُ إخفاءَها، وهي أن الشعر الحر وجد في العَروض التقليديّ حاجزاً، والشعرَ المعاصِر وجد في اللغة الفصحى أو غياب الحافز الخارجي أو عدم المطابقة بين الأسماء والأشياء حاجزاً، والكتابة الجديدة وجدت في الخطابة والكلام حاجزا أيضا. هي حقول إجرائية متباينة، وقضايا تتبنين كل واحدة منها في بنية لا تنتسب للأخرى.

1.3.2. اللغةُ المُتعدّية والوَظِيفَةُ التعْبِيرية

ويدعونا هذا التصنيف، بدءاً، إلى عدم التغافل عن الوظيفة التعبيرية للغة الشعرية لدى مُنَظِّري الشعر الحر، وهي مقدمتهم نازك الملائكة. ولكن هذه الوظيفة لم تشكّل من الناحية النظرية، على الأقل، حجم الحاجز الذي اكتسبه العروض لديهم. وجاء الشعر المعاصر ليجعل من الوظيفة التعبيرية قضيةً محوريةً. إن الشعر المعاصر، تنظيراً وممارسةً، هو الذي واجه المسألة اللغوية، واصطدم بعجتارها المتمدد الدلالة، لأنه كان يصْدُر عن مفهوم اللغة الشعرية المتعديّة، أي اللغة التي تريد أن تكون صيغة على ما هو خارجها، فيه وبه تكون. والدلالةُ التي أعطاها يوسف الخال لـ «جدار اللغة» هي واحدة من بين الدلالات التي اكتسبها «الجدار» كحاجز لدى شعراء آخرين تهمنا الآن ملامسةُ رؤْيَاتِهم، ونختار من بينهم بدرشاكر السياب وصلاح عبد الصبور.

لا يتعرض بدر شاكر السياب في نصوصه الشعرية لمسألة اللغة، ولكنه تعرض لها، بطريقة غير مباشرة، في أمسية «خميس شعر» التي أحياها، في بيروت، ونُشِرَتْ مقتطفاتٌ منها في العدد الثالث من مجلة **شعر**[74] وسنعثر في مرحلة بداية تفاقُمِ المرض وملازمة البيت، على إشارات أوضح لرؤية السياب إلى اللغة الشعرية كلغة مُتَعَدِّيَةٍ. نتطرق لذلك عبر مرحلتين :

(74) مجلة شعر، ع 3، صيف 1957، ص.111.

أ) كـان السيـاب في محـاضرتـه، التي ألقـاهـا في «خمسين شعره»، ركّز على مفهوم الشـاعر ووظيفته، ومن خلالهما نستنبط وضعية اللغة الشعرية. يقول السياب :

«لو أردتُ أن أمثّل الشاعرَ الحديثَ، لما وجدْتُ أقربَ إلى صورتـه من الصورة التي انطبعتْ في ذهني للقدّيس يُوحَنّا، وقد افترسَتْ عيْنَيْه رؤْيَاه، وهو يُبصر الخطايـا السبع تُـطْـبِـقُ على العالم كأنها أخطبوط هائل.

والحقُّ أن أغلبَ الشعراءِ العظامِ كانوا طوَال القرون، أنماطاً من القدّيس يوحنا، من دانْتِي، إلى شكسْبِير، إلى غُوتِه، إلى تـ.س. إلْيُوت وإدِيثْ سِتْوِيل».[75]

ولا يتْرُك الـسياب مفهوم اللغة الشعريـة المتعـديـة إلى الفعل دونمـا تنصيص على تـأطيرهـا بالنسب الموجود بين الدين والشعر فيقول :

«وإذ تذكّرنـا أن الـدين والشعر نشـأا توْأمَيْن، وأن الـدين كـان، ومـا يزال، وسيلـةً يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغـامضـة واسترضـاءِ هـذه القوى المجهولة من جهة، ثمّ لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركْنَا أن تفسيرَ الحياة وتنظيمَها، أو تحسينَها بالأحرى، ظلاً طوال أجيـال عـديـدة، من أهم أغراض الشعْرِ وأهدافه».[76]

ويرسخ في حديثه الصورة الأبدية للشّاعِر النبي الشهيد بقوله :

«وقـد حـاوَل الشـاعِرُ، المرةَ تلْوَ المرة، أن يتملّص من الـواجب الضخم المُلْقَى على كتفيْه : تفسـير العالمِ وتغْيِيره. ولكنهـا محـاولاتٌ لم يُكْتَب لهـا ولن يكتب لهـا أن تنْجَح أو أن تستمِرّ. فتهاوَتْ مدارسُ وحركـاتٌ شعريـة بكـاملهـا، غير مخلفـة سوى شاعرٍ هُنَا وشاعِرٍ هنـاكَ، لعل لهَـا من القيمـة التـاريخيـة أكبرَ ممـا لهـا من القيمـة الفنية».[77]

وبهذا الربط بين تفسير الشعْر للعالم وتغييره من جهة، وبين الشاعر الشهيد من جهة ثـانيـة، تكون اللغة المتعدية هي لغةُ الحقيقة التي لا يتحمّلُ أعباءَها غير نبيّ. فالشعر هنا فاعل مـباشرة في العالم، أي خارج القصيدة، والشاعر نبيٌّ له مسؤوليتُه التـاريخيـة في ممـارسـة «الواجب» الـذي يلتقي فيه الشاعر العربي المعاصر مع غيره من كبار الشعراء في العالم. بهذا يكون الشـاعر شـاعراً، ولا مجال للتملص من ذلك، لأنه ضد الوظيفة الشعرية. وفي هذا التحـديـد للغـة الشعريـة، كلفـة

75) بدر شاكر السياب، شعر، م.س.، ع 3، ص.111.
76) المرجع السابق.، ص ـ ص. 111 ـ 112.
77) المرجع السابق.، ص.112

متعدية، يقرّبنا السياب من تأويل الشعر المعاصر لمفهوم الحداثة، من حيث هي تقدمٌ (تفسير العالم وتغييره) وحقيقة (الواجب الضخم) ونبوةٌ (الدين والشعر توأمان) وخيالٌ (افتراسٌ الرؤيا لعيني القديس يوحنّا).

ب) ومعروف عن السياب أنه شاعر مكثرٌ، وأنه صاحبُ المطوّلات، وتصِف لنا رسائله حالاتِ الكتابة لديه، مرتبطة بالحالة النفسية. ففي سنة 1958 كتب إلى سُهيل إدريس يقول : «ولكن... مرّ عامٌ بأكمله لم أكتب فيه سوى قصيدتين... إنه العُقْمُ يتسرّب إلى نفْسِي، فإذا كتبت فمَنْ هذا العقم أكتب»[78] وهذه الحالة التي يسميها «العقم» لم تكن تأخذ صفة الديمومة، وها هو يرصدها لاحقاً في رسالة إلى يوسف الخال بعد ثلاث سنوات من الإشارة الأُولى : «إنني الآن في حالة استرخاء شعري، أتوقَّع أن تعْقبه فترة إنتاج كثير»[79] وبعد خمسة أشهر فقط يكتب إلى يوسف الخال كذلك قائلاً «لديَّ فيضٌ من الشعر»[80] أو إلى جبْرا إبراهيم جبرا «وسأقرأُ عليك شِعراً كثيراً»[81] وتعود حالة الانقطاع من جديد فيكتب إلى جبرا «منذ أن جئتُ إلى البصرة، بعد اخر لقائنا، أصابني جمودٌ فلم أكتبْ ولا بيْتاً واحداً من الشعر»[82] وهي حالة يعقبها انغمارٌ في الكتابة، ذلك ما يخبر به أدونيس «أرسل إليك قصيدة هي آخر ما كتبتُ، وهي طويلة، بل لعلّها مَمِلّة، لديَّ غيرُها... ولكن صديقاً في بغداد أخذ مني أكثر من عشر قصائد جديدة وأرسلها إلى مجلة «المعارف» البيروتية...»[83] أو يخبر يوسف الخال «أنا الآن في دوامة من النشاط الشعري»[84] أو جبرا ابراهيم جبرا «الشعر بخير»[85]

وابتداء من 1963 سينبثق مرة أخرى حديثه عن انخفاض وتيرة الإنتاج في رسالة إلى سيمون جارْجي يقول فيها «قلّ نشاطي الشعري منذ وصولي إلى البيت»[86] وفي أُخرى إلى توفيق صايغ «لم أكتبْ منذ مجيئي إلى العراق، سوى أربع قصائد»[87] ثم يبلّغ أدونيس «لا أكتُب الآن شيئاً. إنني أمُرّ في فترة رَكود، بعد فترة النشاط المحموم في إنجلترا حيث أنتجتُ «منزل الأقْنان»...»[88] وسيستمر هذا الانطفاء مع تعليلٍ هذه المرة في رسالة لسيمُون جارْجي

78) ماجد السامرائي، رسائل السياب، م.س.، ص.82.
79) المرجع السابق.، ص.104.
80) المرجع السابق.، ص.117.
81) المرجع السابق.، ص.122.
82) المرجع السابق ، ص.125.
83) المرجع السابق.، ص.135.
84) المرجع السابق.، ص.137.
85) المرجع السابق.، ص.145.
86) المرجع السابق ، ص.162.
87) المرجع السابق.، ص.166.
88) المرجع السابق ، ص.171.

«إنتاجي الشعري، هذه الأيام، قليلٌ جداً وذلك لانعدام تجربة شعرية جديدة : إنني نادراً ما أغادرُ الـدّارَ إلا إلى مقر عملي، كما أني سئمت من الضرب على وتر «أنا مريض» فيما أكتبه من شعر».[89] وهو ما يؤكده في الشهر نفسه في رسالة موجهة إلى الشاعرتين آمالَ الزهاوي ونعوس الراوي «أكثرُ ما يضايقُني في مرضي أنه صيَّرني رهينَ محبِس البيْتِ لا أغادِرُه بعد عوْدَتي إليه من الدّائرة القريبة كلَّ القرب من داري والمجهّز بسيارات تنقُلُ موظفيها. وإذا كان الأمر كذلك فمِنْ أيْنَ تأتي التجاربُ لكتابة قصيدة جديدة ؟».[90]

ويعيد السياب ذكر عِلّة التجارب الخارجية بعد شهرين من رسالة إلى جبرا ابراهيم جبرا حتى في حال الاسترسال في الكتابة «لا أنقطع عن كتابة الشعر. إنه العَزاء الوحيد الذي بقِيَ لي. وإن كنتُ أكتبُ إلاّ بين فتراتٍ طويلة. المشكلةُ مشكلة تَجارِب. من أين تأتي التجاربُ الجديدة وأنا أعيش على هامش الحياة ؟».[91] وهو ما يشير إليه في آخر رسالة مثبتة في الكتاب، وهي موجهة إلى أدونيس «إن نفسي تتدفق بالشعر، لكنه تدفُّقٌ من ينبوعِ ألم عظيم ويأس، لا طَرَب» [92] ويبينّ معنى التجربة في الرسالة نفسها عندما يقول «البارحةَ فحسبُ كتبتُ قصيدةً ليس فيها حزنٌ ولا يأسٌ ولا ألمٌ لأن الأخ علي السبتي قابلَ أحْبابي في لُبنَان وحمَل إليَّ أخباراً مُبهجة عنهم ووعْداً بأن يكتُبوا لي رسَالة».[93]

تأخذنا هذه الشهادات المتواصلة على مدى ست سنوات (1958/5/7 ـ 1964/9/17) إلى المخارات الخفية لممارسة الشعر لدى السياب. وإذا كان التدفّق هو السمة الغالبةُ على السنوات الخمس الأولى، فإن مصاعب الإنتاج ابتداءً من 1963 أخذت في الكشف عن تأويل المصدر الخارجي للشعر. منذ التجاء السياب إلى البيت (رسالة 1963/4/20 إلى سيمون جارجي) تولت الرسائل توضيح ضرورة التجربة الخارجية في الشعر، وحتى عندما يتحقق التدفق، كما في رسالته إلى جبرا ابراهيم جبرا (1963/12/2) وآخر رسالة لأدونيس (1964/9/17)، فإن الشعر يظل يابساً لا ماءَ فيه (وها هو مفهوم الماء، يجد مكانه مرة أخرى).

إنّ التجربة الخارجية كضرورة ملازمة للشعر تعني في البدء أن اللغة الشعرية متعدية، لا توجد إلا بحافز خارجي، ونحو التعبير عن هذا الخارج تسير. لا توجد إلا به وفيه. هو عنصُره الحيويّ الذي يفجره، وفيه يسكن المعنى. أي أن فترات التدفق الشعري التي عاشها السياب كانت

89) المرجع السابق ، ص.179.
90) المرجع السابق ، ص.185.
91) المرجع السابق، ، ص.189.
92) المرجع السابق ، ص.200.
93) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها

هي تلك التي نَشِط فيها البعدُ الاجتماعيُّ للشعر، حيث كان السياب يستقي موضوعه الشعري من العالم الخارجي، أو هكذا كان يعتقد على الأقل. واللغة الشعرية بهذا المعنى، لا تعبّر عن ذاتها بل تعبّر عن خارجها.

وتأملات السياب في وظيفة اللغة الشعرية، بتعدد جهاتها، يضع لنا التصميم الموسع لانشغالات الشعراء المعاصرين بالوظيفة التعبيرية، وقد تفاعلت معطيات فكرية متنوعة مع الأوضاع الاجتماعية ـ التاريخية العربية، دونما نسيان تاريخ الشعر العربي ذاته، في هيمنة الوظيفة التعبيرية.

وهكذا يكون الشعراء الآخرون، كالبياتي وعبد الصبور وحاوي من أبرز من اعتبروا الوظيفة التعبيرية أساس الشعر، ومن هنا كانت اللغة المتعدية هي حُجتهم الشعرية بامتياز.

إن البياتي، الذي بنى خطاباً شعرياً يتمحور حول الإنسان والذات، كان في مرحلته الأولى، إلى نهاية الستينيات، يصدر عن اللغة المتعدية في شعره، حيث وصف الخارج النصي أو اللقاء به هو أساس النص الشعري. ومن القصائد الأولى التي تؤكد على هذا قصيدة **إلى إخواني الشعراء** :

يا إخْوتي : الحياة
أُغنيةٌ جميلةٌ، وأجملُ الأشياء :
ما هُوَ آتٍ، ما وراء الليل من ضياءْ
ومن مسرّاتٍ ومن هناءْ
وأجملُ الغناءْ :
مَا كانَ مِنْ قلوبكُم ينبع، من أعماقْ
شعوبنَا الراسخة الأعراقْ
وأرضِنَا الطيّبةِ الخضْرَاءْ.
فلْتلْعَنُوا الظّلاَمْ
وصانِعي المأساةِ والآلاَمْ،
ولتمسحُوا الدمُوعْ
في وحشيةِ الطريق للإنْسَان

يا إخوتي : الحياة

أغنية جميلةٌ : مطلَعُها الدموعُ والأحْزان[94]

وبعد سنوات طويلة يعود البياتي لرصد تاريخ وعيه الشعريّ البعيد، نختار لذلك المقطع التالي :

ولِدْتُ في عصْرِ الحياتاتِ وفي أزمنة العذابِ والثوراتْ

كانَ أبي عبداً على محراثه مات وكنتُ شاعراً جوّالْ

أصطادُ في طفولَتِي فراشة القمرْ

فوقَ سطُوحِ مُدُنِ النحاسْ

أدقُّ في غيابها الأجراسْ

أحفِرُ في قصائدي الزرقاءْ

مهاجراً مع الطيورِ ولغاتِ كتُب الثوارْ.

ولدتُ مأخوذاً، وكانت قدمي الريح وقلبي في يد الأقدارْ

مطرقةً حمراءْ.

رأيتُ في تكهُّن الغيب وفي طوالعِ النجومْ وفي تصاريف الليالي : طائراً مفترساً

يَأتِي مع الفجرْ

فينقضُّ على القطيعْ

مُمَزِّقاً أوصالَ هذِي المدُنِ الشوهاء في عاصمةِ الرعْدِ وفي مخالبِ الحديدْ

وغارساً منقارهُ في لحمها المسنونْ

وباسطاً جناحهُ فوق حُطَامِ العالَمِ القديمْ.

رأيتُ : أعوانَ مُلوك العالم الصغارْ

وأوجُهَ الطغَاةْ

مذعورة تحاصرُ الثوارْ

وطائرَ الرعْدِ بلا جناح

يطلق صيحة ويهوي ميتاً بطعنة من خنجر مسمومْ.[95]

يلتقي هذا المقطع مع بعض القضايا الأساسية التي أشار إليها السياب في ندوة «خميس شعر»، عن الشعر والشاعر معاً، وقد تشكّلاَ في رؤية متكاملة لمفاهيم الحداثة.

94) عبد الوهاب البياتي، المجد للأطفال الزيتون، مكتبة المعارف، بيروت، طبعة ثانية، 1958، ص.24

95) عبد الوهاب البياتي، قصائد حب على بوابات العالم السبعة، وزارة الإعلام، بغداد، 1971، ص.109

أما صلاح عبد الصبور فتأمّل اللغةَ الشعرية، كلُغة متمدّية، من مكان آخر، هو عدم التطـابق بين الأسماء والأشْياء في هذا الزمن. ونرصد هذا التأمل في نصوص منها :

الالفــاظ

فليَغبثْ حلقكِ بالألْفاظِ، الألفاظُ (هَوَاءْ)
مَنْ يَمسكُهُ أوْ يَمسكها... تلك الألفاظُ الجوْفَاءْ
لكنْ هذي الألفاظُ تهبُّ هُبوبَ الرّيح على وجْهي
أناَ تدفيني الألفاظُ الحرّى
وتَقْشِفُني الألفاظُ الباردةُ الرّعْنَاءْ.

ويتكامَلُ هذا المقطعُ الأولُ من القصيدة مع مقطعها الأخير.

كُفّي، كُفّي، إن الألفاظَ ثِمارُ الأشْجَارْ
أبْهى ما تَحْمِل منْ نَوّارْ
وكمَا أنّ الشجرَ الطيّبْ
يُعْطِي ثمراً طيّبْ
فالإنسانُ الطيّبْ
لا ينْطِق إلاّ اللفْظَ الطيّبْ
يا سيّدتي، يا بنتَ الصحراءِ الجرْدَاءْ
فلْتَقْتَصِدي، فلْتَقْتَصِدي في الألْفاظِ
الألفاظِ الجوفَاءْ...[96]

هي «الكلمة» تصبح «ألفاظاً جوْفاء» على لسان المحبّوبة، بعد أن تمّ فكُّ الارتباط بين الأسماء والأشياء، لاَ فِعْلَ لها ولاَ قرار، ولأن الشاعر يذهب ضحيةَ الكلمة ويصبح «شهيدها» فإنه يُوصي بعَدَمِ إلقاءِ «نبْض الرُّوح في الكَلِمَة». إنها التسمية المستحيلة. ولكن الشاعر في نُصوص شعرية أخرى ونقدية يضيء مفهومه للُغة المتعلية. ففي قصيدة بعنوان «الكلمات» يقول :

حَديثي محْضُ ألفاظٍ، ولا أملكُ إلاّهَا
أزَوّقهَا لكُمْ نغماً، أُجمّلها أغَانيا
أرقّشُها تَلاَوِينَا
وللألْفاظ سلطانٌ على الإنْسَانْ

96) صلاح عبد الصبور، **أقول لكُم**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1965، ص.21

أَلَمْ يَرْوُوا لَكُمْ في السِّفْرِ أَنَ البَدْءِ يوماً كَانْ...
ـ جَلَّ جلالُها ـ الكَلِمَةْ
أَلَمْ يَرْوُوا لَكُمْ في السِّفْرِ أَن الحقّ قَوّالْ
ولكِنّي أقولُ لكُمْ بأَنّ الحقّ فعّالْ
أَقُولُ لَكُمْ :
بأَنّ القَوْلَ والفِعْلَ جَنَاحَانِ عليّانْ.[97]

هذه القصيدة الأخيرة تأخذ دلالَتَها من العنوان نفسه للديوان، وهو «أقولُ لكُمْ»، (وهذا من كلام المسيح)[98] والمقطع المستشهد به يختار المفهوم المسيحي «في البدء كانت الكلمة»،[99] وبهذا المفهوم الديني سيعيد قراءة **مأساة الحلاج**.[100] في الجزء الثاني من المسرحية يسأل السّجينُ الثاني الحلاجَ :

وبِمَاذا تُحْيِي الأَرْوَاح.. ؟[101]

فيجيب :

بالْكَلِمَاتْ[102]

إن المسيح هو صاحب مُعْجزة إحياء الموتى، ولكن فِعْلَ الكلمات، فعلَ الإحياء، يفقد معناه في هذا العصر كما جاء على لِسان السّجين الثاني :

أقوالٌ طيّبَةٌ، لكِنْ لا تصْنَعُ شيْئًا[103]

والمفهوم الديني الذي يعتمده صلاح عبد الصبور للمة، يؤالف بين المسيحية والإسلام، لأنهما معًا يُؤَسّسان لفعل اللغة خارج اللغة، ولدلالة اللغة خارج اللغة أيضاً. فلا فرق بين «وقال الله ليكن نورٌ فكانَ نُوره في العهد القديم، وبين «خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون»[104] القرآنية. لقد علمنا القرآن أن «كلمة الله هي العلياء،[105] ولا تَبْديلَ لكلماتِ اللّه».[106] ووظيفة

97) المرجع السابق، ص.98
98) **الكتاب المقدس**، انجيل متى، م.س.
99) **الكتاب المقدس**، العهد القديم، إنجيل يوحنا.
«وقال الله ليكن نور فكان نوره.
100) صلاح عبد الصبور، **مأساة الحلاج**، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1965.
101) المرجع السابق،، ص.122
102) المرجع السابق،، ص.123
103) المرجع السابق،، ص125
104) سورة آل عمران، رقم 59
105) سورة التوبة، رقم 40.
106) سورة يونس، رقم 64

الشاعر المعاصر، برأي صلاح عبد الصبور، هي صيانةُ هذه الكلمات من الشدنّس، بل صيانتُها من الفراغ. فالكلمة ممتلئةٌ بالمعنى، وهذا المعنى هو الفعل. وهذا ما يقوله الشاعر على لسان الحلاج :

وَلِدَتْ كلماتُ اللهِ هناكَ بقلْبِي المُثْقَلْ
فأتيْتُ بهَا، طوّفْتُ بأرضِ النّاسْ
عنْ فِتْنَةِ طلْعَتِها أنضُو أطرافَ ثِيَابي شيئاً فشيْئا
حتى لاَ يَبْهَرَهُمْ حُسْنُ الحَمْلِ
فيظِنُّون بِيَ السُّوءَ، ويتّهِمُون يَقِينِي.[107]

وليس الحلاج (الشاعر) في هذه الحالة إلاّ مثيلاً للنبي :

أنْوِي أنْ أنْزِل للنّاس
وأحدّثَهُمْ عن رغبةِ رَبّي
اللهُ قويٌّ، يَا أبناءَ اللّهْ
كُونُوا مثْلَهْ
اللهُ فَعُولٌ يا أبناءَ اللّهْ
كُونُوا مِثْلَهْ
اللهُ عزيزٌ يَا أبْنِ[108]

هكذا يتبدّى لنا مفهوم اللغة المتعدية يحتضن الدلالة على ما هو خارجها من فعل في الوقت نفسه الذي يصدر الفعل عنها. في صفائها وامتلائها تكتملُ الشهادة. فيكون الشعر بذلك يصدر عن المفهوم المركزي للحداثة وهو التقدم الذي يتحقق في الشعر عن طريق الفعل، ولكنه مُكَوْكَبٌ بمفهومِ النبوة، مادام الصدور عن الفعل هو من اختصاص الأنبياء، ثم مفهوم الحقيقة، لأن كل كلام صادر عن النبي باتجاه الفعلِ هو كلام الحقيقة، وأخيراً مفهوم الخيال الذي يتماهى مع الرؤيا. والشاعر في هذه الحالة الأولى (حبُّ المرأة) والحالة الثانية (حبُّ الحقيقة) مصيرُهُ كنبي، في هذا الزمن، هو أن يكون شهيداً.

107) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م.س.، ص.57.
108) المرجع السابق، ص.59.

2.3.2. اللغة اللازمة ووظيفةُ الخلْق

وسينزع أدونيس نحو استيعاب مغاير لوظيفة اللغة الشعرية، حيث ستصبح لغةً مفارِقةً ذات بنية معزولة عن الاعتيادية، لغةً تحتمي بلُعْبَتِهَا الداخلية وهي تُقيم احتفالاً لِـ «كيمياء الشعور».

كان أدونيس قد وعى هذا المفهوم، في نصوصه الشعرية والتنظيرية، مفيداً من تجربة سعيد عقل في رمزيته، ومن جبران خليل جبران في مُعْجَمِه وخياله، ومن الرمزية الفرنسية، بدءاً من بودلير إلى ملارمي وسانْ جُونْ بِيرْس. وهكذا سيأخذ في الحديث عن الإشارة والسحر كمفتاحين لرؤية شعرية تتعلم مسالِكَ مجهول الرحلة ومَمَالِكَ الهدم. ونعطي قصيدة **الإشارة** نموذجا أوليا :

مزجْتُ بيْنَ النّارِ والثّلوجْ ـ
لنْ تفهَمِ النيرانُ غابَاتِي ولاَ الثّلوجْ
وسوْف أبْقى غامضاً أليفاً
أسْكُن في الأزْهَار والحِجَارَهْ
أغيبُ
أسْتقْصي
أرَى
أمُوجْ
كالضّوْءِ بيْنَ السّحْرِ والإشَارهْ[109]

هذه القصيدة القصيرة تعلن عن برنامج شعري متكامل، به يهتدي أدونيس في بناء النص الشعري، وتأسيس لغة ستصبح بسرعةٍ دليلَ الانشقاق في مفهوم الشعر وممارسته. والبرنامج الشعري، الذي ترسم هذه القصيدة حدوده، مكثف إلى درجة قصوى، لأنه يتناول :

1 ـ اللغة الشعرية كلغة لازمة، تكتفي بذاتها، وبعناصرها تبني عالما شعرياً تجهله عناصره الأولية، وقد اتخذت من وحدة الأضداد حقلا للعبة اللغوية.

2 ـ الشاعر الذي أسرته الكلمات، فاتبع غِوايتَها، بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخاً للعالم المرئي أو المحسوس.

3 ـ وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والإشارة، فهي لا تعبر، ولا تصنف، أي لا تبوح ولا تصرّح، وهذا مصدر غموضها.

109) أدونيس، ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، 1965، ص 16

وهذه القصيدة القصيرة، تتجاوب مع مفهوم اللغة الشعرية عند أدونيس، كما حددناها من قبل، وهو مفهوم اللغة كغموض ورؤيا وسحر وإشارة، ليس هذا كله علينا جديداً، لأننا، في الفصل الأول من هذا الجزء، أوضحنا مركزية «الرؤيا» في تنظير أدونيس للشعر. وما علينا الانتباه إليه هنا هو ما تحدده هذه اللغة الشعرية كوظيفة لها.

بالوقوف على وظيفة اللغة الشعرية نستطيع ترتيب رؤية أدونيس إلى الشعر وحداثته في آن. بهذا الخصوص يقول أدونيس في دراسته الأولى :

«اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير، أعني لغةً تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسَّهُمَا مسّاً عابراً رفيقاً، ويجهد الشعرُ الحديث في أنْ يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق. فليس الشاعرُ الشخصَ الذي لديه شيءٌ ليعبّر عنه، بل الشخصُ الذي يخلقُ أشياءَهُ بطريقةٍ جديدة».[110]

مع الدراسة يُرفع كل التباس. إن **وظيفة الشعر هي الخلقُ لا التعبير**. وظيفتان متوازيتان لا لقاءَ بينهما لدى أدونيس. ووظيفة الخلق هي التي تظل مستبدة به. على هذا النحو يكتب أدونيس :

«ولئن كان الوضوح طبيعياً في الشعر الوصفي أو القصصيّ أو العاطفيّ الخالص، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضْعٍ محدّد، فإن هذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق. فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسُه، معرفةً دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجيا أو العقل أو المنطق. إن حدسَهُ، كرُؤيا وفعّالية وحركة، هو الذي يوجّهُه ويأخذ بيده».[111]

وهذا الوضوح النظري هو ذاته الذي يستعيده بعد فترة طويلة عند تناوله لـ «شعرية الحدَث»، فيقول :

«إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظُر إلى الحدث بوصفِه موضُوعاً خارجياً، فينقله تمجيداً أو تقبيحاً، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلامُ الإعلاميُّ بحصر المعنى، أو أي نوعٍ آخر من الكلام الإخباريّ، التحليلي. أمّا الخصوصية الشعرية فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمْز، بحيث لا ترُدّنا إلى الحدث بما هو وكما

110) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، م.س.، ص.85.
111) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م.س.، ص.125.

هو، وإنما تردُّنا إلى دلالاته أو أبعاده، في الحركية التاريخية ـ ناقلةً حواسّنا
ووعْيَنا في أفق جَماليّ ـ تخييلي، قوامُه اللغةُ وعلاقاتها.(112)

ومهما تراءى لنا التاريخ، هنا، متدخلاً في التحديد، فإن الأساس هو هذا التشطيب على الموضوع الخارجي الذي يصبح صورة الحدث في الشعر الوظيفي، الوصفي.

إن هذه الحدود النظرية، المترسخة في كتابات أدونيس منذ البدايات إلى الآن، تعود باستمرار لانتزاع شرعيتها من إعادة قراءة الشعر العربيّ القديم، والممارسات النصية المختلفة، منذ الشعر الجاهلي إلى الكتابة الصوفية للنفّري، واصلة بينها وبين نظرية الشعر عند العرب القدماء. ولكن الشرعية، كما يصرح ادونيس نفسه، مستمدة من قراءاته للممارسات النظرية والنصية في الشعر الأوروبي، والرمزي منه على الأخص في فرنسا.

وهنا، أيضاً، نكون مع مفاهيم الحداثة، إذ التقدم يتحقق في لغة الخلق، فبها يمكن للشعر، برأي أدونيس، أن يتقدم، والشاعر الخالق للغة هو النبي، وفي هذه الحالة يصدر الشاعر عن الحقيقة، فالقول الشعري هو الحقيقة، ويكون التخييل أساسه. مفاهيم مشتركة بين أدونيس وغيره من الشعراء المعاصرين، أو غيرهم السابقين من شعراء الحداثة العربية، وما يتفرد به، هو، يكون من جهة التأويل لا التفكيك.

وهنا، أيضاً، نقول إن مفهوم اللغة اللازمة، وما يرافقها من ضفاف الرؤيا والخلق، محدد هو الآخر بمفهوم اللغة اللازمة لدى الرمزيين الفرنسيين، الذين عادوا إلى أساسياته لدى الرومانسية الأولى في ألمانيا، التي تعرضنا لها في الجزء الثاني من الكتاب، وكنا في مقدمة الجزء الأول طرحنا إشكاليتها في تعريف اللغة الشعرية. ونعود ثانية لجانْ ماري شايفر الذي وضع حصراً ونقداً لها في آن، خاصة وأن هذا المفهوم هو الذي أصبح سائداً مع الشكلانيّين الروس، وقد وضعُوا قطيعة بين «اللغة اليومية» و«اللغة الشعرية». وفي هذا قال جَانْ مَاري شايفر :

> «حين نسلّمُ، في جميع الأحوال، بهذا الاختزال لطاقة الشعر النحوية فالأمر لا يتعلق بالدعوة إلى خلق نظرية «الكلام الشعري». وأعتقد أننا، على العكس من ذلك، مُطالبون بالعودة إلى شعرية لن تكون بعدُ منكبّةً على اللسانيات وحدها، شعرية تعتبر اللسانيات وسيلة للبحث الجزئي، وليس بعدُ **كـأرغـانُون**، كنموذج. وعلى شعرية كهذه أن تختبر من جديد العلائق بين الشعر والنثر الأدبيّين، بين الوظيفة الجمالية للكلام الأدبي والسلاسل الوظيفية اللسانية الأخرى، بل والخارج

(112) أدونيس، **سياسة الشعر**، م.س.، ص ـ ص.176 ـ 177.

نيويورك أو مرّاكش ـ فاس والفضاء ينسج التأويل أو المهد. أو مفرد بصيغة الجمع أو أحلم وأطيع آية الشمس.

4.2. تاريخ بعيد لتأمل اللغة الشعرية

للتأمل في اللغة الشعرية تاريخه البعيد، في الثقافة العربية القديمة، كما في الممارسات الشعرية للحضارات القديمة والحديثة، وما زالت حفريات الصمت في بدايتها. لن نفاجئ التحليل بسفر مرتجل، لذلك سنقتصر على نموذجين من الثقافة العربية ثم الثقافة الصينية.

1.4.2. في الثقافة العربية : الكتابة والجنس

أ) **أبو تمّام :** أدرك النقاد العرب القدماء، كما تأكد النقاد في العصر الحديث، أن شعر أبي تمام يُشكّل قطيعة. وتأويل القطيعة، قديماً وحديثاً، متباينٌ. لسنا ملزمين هنا بالجري وراء القراءات التي تناولت شعر أبي تمام، تلك مسألة أخرى. أما تفكيكنا فينطلق من لغة أبي تمام أيضا دونما انتهاء إلى حقيقة لها جبروتها.

إن شعر أبي تمام ممارسة للشعر كصناعة، وهو في ذلك يلتقي مع التصور الذي حكم الشعر المُحْدَث. والاستثنائي لدى أبي تمام هو القطيعة داخل هذا التصور. لقد أنجز فَهْد عَكّام دراسة جامعية عن أبي تمام، ونشر جزءاً منها بعنوان «نظرية أبي تمام في الفن الشعري، انتصارُ الصّانع الفنّان».[114] وتأويلنا للقطيعة هو ما أشار إليه فَهْد عَكّام في نهاية هذا الجزء المنشور قائلاً :

«خطوةٌ مُنْعِشة إلى أمام، وحقيقةٌ مدهشةٌ تحفز إلى الأعين باهرة جلية. فما كان ضباباً غير محدّد يتضح كلَّ الوضوح. فالعملية الخلاّقة تعبّر عن ذاتها وكأنها حدثٌ،

(113) Jean – Marie Shaffer, Romantisme et langage poétique, in Revue Poétique 42, op. cit., p-p. 193-194.

(114) قدم الدراسة كأطروحة لنيل «دكتوراه الدولة من جامعة السربون باريس 3، تحت إشراف د.جمال الدين بن الشيخ. والجزء المشار إليه منشور في مجلة **الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، العدد 141/142/143، ص.266

لأدونيس ذاته، وخاصة تلك النصوص التي تتورط فيها اللغات المتعددة، مثل قبر من أجل

لسانية أيضاً، عليها أن تتخلّى عن فيتيشية النص المعزول، المُعتَبَر ككُلٍّ مُغْلَق، لفائدة وجهة نظر اختراق نصيّ، تسمح بإدراك التعددية غير المغلقة للملائق التي يجد أيُّ نصٍّ مغلق نفسه منخرطاً فيها».[113]

هذا النقد للشعرية اللسانية ولمفهوم النص المعزول المغلق، هو الأُفق النقدي الذي يمكننا به إعادة قراءة تنظير أدونيس للغة الشعرية، وبه تتحوّل اللغة الشعرية عن وضعيتها الاحتفالية والمقدسة التي تنبني هي نفسُها على اختراقها، ومن ثم نستطيع أن نعيد قراءة النصوص الشعرية

وتجري في اللذة الحسية، ولكنها لذة نسبيةٌ تتوقف على صفات المُبْدِع. وبتعبير آخر، الخلقُ الشعريُّ تجربةٌ رفيعةٌ تحْدُثُ في فرح الشهوة، وهدفُها تحقيق متعة المبدع نفسه. فانظُرْ كيف يُصوّر أبو تمام هذه الصلات الجنسية بين الشعر وصَانِعِه :

والشِّعْرُ فَرْجٌ لَيْسَتْ خَصِيصَتُـــهُ طُـــولَ اللَّيَـــالِي إلاَّ لمُفْتَرِعِـــهْ

والبيت من الأهمية بمكان، فهوَ يذكرنا بمعاصرنا الفيلسوف الفرنسي رُولاَنْ بارت».[115]

إشارة فهد عكام لمفهوم اللغة الشعرية والفعل الشعري عند أبي تمام، من خلال بيت واحد، هو بالتأكيد ذروة الصياغة المفهومية لديه، غير كاف، لأن أبا تمام تعرض للعلاقة بين الفعل الجنسي والفعل الشعري في أبيات عديدة، نذكر من بينها :

1 ـ يُسْرُ لقَوْلِـــكَ مهْرَ فِعْلِـــكَ إنَّـــهُ يَنْـــوِي افْتِضَـــاضَ صنيعَـــةٍ عَـــذْرَاء

أو

2 ـ عَـــذَارَى قَـــوافٍ كنتَ غيْرَ مُـــدَافَـــعٍ أبَـــا عُـــذْرِهَـــا لا ظُلْمَ ذاكَ ولا غصْبُ

أو

3 ـ أمّـــا القَـــوافِي فقـــد حصَّنْتَ عُرْتَهَـــا فمـــا يُصَـــابُ دمٌ مِنْهَـــا ولا سَلَبُ

4 ـ مُنِعَتْ إلاَّ مِنَ الأكْفَـــاءِ نَـــاكِحَهَـــا وكَـــانَ مِنْـــكَ عليْهَـــا المطْفُ والحَـــدَبُ

وقبل إعطاء هذا المفهوم الجنسي للغة الشعرية وللفعل الشعري، وقراءته في آن من خلال نماذج محدودة،[116] قانون التطابق مع تصور رولان بارط، رغم أنه بعيدٌ عن كل بِدْعَة، نرى في قطيعة أبي تمام انتصاراً لـلأثر على الصّوْتِ، للتّمَةِ على الوحْي والإلْهَامِ، للجَسَدِ على الرُّوح، للكِتَابَةِ على الخطابة والكلام، وبها تتفاعل نظرية الكتابة والقراءة في آن معاً. إن الكتابة الشعرية أصبحت مع أبي تمام فعْلاً جسدياً تخترقه حُمّيّا المتعة العضوية، فتحولت بذلك من وضعية البداهة والارتجال إلى وضْعيةِ التأمل والفعل الجسدي. مع ذلك يصعب علينا التسرع في رفع

115) المرجع السابق، ص.241.

116) يحتاج هذا الموضوع لدراسة موسعة، والنماذج المحدودة هنا منها لديوان أبي تمام، ذخائر العرب، رقم 5، تحقيق محمد عبده عزام، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، 1976، ص ـ ص.37، 196، 252 وفي قراءة البيت الثالث يقول ابن المستوفي ««عذريتها» عندي أجود لقوله «فما يصاب دم منها» والعذرة البكارة، ولقوله «حصنت» وإن كان مشتركاً» راجع هامش ص 252 من الديوان، في جزئه السابق.

أبيات مفردة إلى مستوى نظري، لما تشرطه النظرية من مقومات، فضْلاً عن كون أبي تمام لم يخرج كلية عن الأرضية المعرفية التي كانت تسيّج ممارسته الشعرية ومفهوم قراءتنا لها.

ب) **ابن عربي** : وهو الآخر تأمل في اللغة وتصوّرَها ذات طبيعة جنسية. ونكتفي هنا بإيراد بعض المقاطع من كتابه **الفتوحات المكية** :

1 - «اعلم أنه لما اصطَحَبَ الألِفُ واللاّمُ، صحِبَ كلَّ واحدٍ منهما مَيْلٌ، وهو الهَوى والغرضُ. والمَيْلُ لا يكون إلا عن حركة عِشْقيّةٍ. فحركةُ اللاّم حركةٌ ذاتيّةٌ؛ وحركة الألِف، حركة عَرَضيّةٌ. فظهر سُلطان اللاّم على الألِف لإحداثِ الحركة فيه. فكانت اللاّمُ، في هذا الباب، أقْوى من الألف لأنّها أعشَقُ، فهِمّتُهَا أقلُّ تعلّقاً باللاّم، فلمْ تستطع أنْ تُقِيم أَوَدَهَا.

فصاحِبُ الهِمّة، له الفِعْلُ بالضرورَة، عند المُحقّقين. هذا حظُّ الصوفي ومقامُه، ولا يقْدِرُ أن يَجَاوِزَه إلى غيره. فإن انتقلَ إلى مقام المُحقّقين، فمعرفةُ المُحقّق فوْقَ ذلك. وذلك أنّ الألِف ليْسَ مَيلُه من جهَةِ فِعْل اللاّم فيه بِهِمّتِه، وإنما مَيْلُه إلى اللاّم بالإلْطَافِ، لتمكّن عشْقِ اللاّمِ فيه. ألاَ تَرَاهُ وقَدْ لَوَى ساقَهُ بِقائمةِ الألِف وانعطَفَ عليْه، حذراً من الفوْتِ ؟ فمَيْلُ الألِفِ إليْه، نُزُول».[117]

2 - «...فكانَ بيْنَ القلَمِ واللّوْحِ نِكَاحٌ معْنَويٌّ معْقُولٌ، وأثَرٌ حِسيٌّ مشهودٌ - ومِنْ هُنَا العمَلُ بالحُروفِ عِنْدَنَا - وكانَ مَا أُودِعَ فِي اللّوْح من الأثَر مِثْلَ الماءِ الدافِق، الحاصلِ في رَحِمِ الأُنْثَى. وما ظَهر مِنْ تلك الكتابةِ، مِن المعاني في تلكَ الحُروف الجُرمِيّةِ (هُوَ) بِمنْزِلةِ أرْواحِ الأوْلاَدِ المُودَعةِ في أجسَامِهِمْ - فافْهَمْ واللّه يقُول الحقَّ وهُو يَهْدِي السّبيلَ».[118]

ورؤية ابن عربي الجنسية للحروفِ واللغةِ فالكتابةِ تتسع لتشمل علاقته بالمعرفة. وهذه رؤياه عند دخوله بجّاية، قال :

«رأيتُ ليْلةً أنّي نكَحْتُ نجومَ السّماءِ كلّها فما بقِيَ مِنْها نجمٌ إلاّ نكحْتُه بلذّةٍ عظيمةٍ رُوحانيّةٍ. ثم لمّا أكملتُ نكَاحَ النّجومِ، أُعطيتُ الحروفَ فنكحْتُها. وعرضتُ رؤْيَاي هذه على مَنْ عرَضَها على رجُلٍ عارفٍ بالرُّؤْيا بصيرٍ بهَا؛ وقلتُ للذي عرَضَها عليْه : لا تذكُرْني ! فلمّا ذكَرَ له الرُّؤْيا استَعْظَمَهَا وقال : هذا هُوَ البحْرُ الذي لا يُدْرَكُ

117) الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم د.عثمان يحيى، تصدير ومراجعة د.ابراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972، السفر الأول، ص.325.

118) المرجع السابق، السفر الثاني، ص.314.

قمَرَه ! صاحبُ هذه الرُّؤيَا يَفْتَحُ له مِنَ العُلُوم العُلْوِيّة وعلُوم الأسْرارِ وخواصِّ الكواكِبِ ما لاَ يكُون فِيه أحدٌ مِنْ أهْلِ زمانِه. ثم سكَتَ ساعةً وقال : إنْ كانَ صاحبُ هذهِ الرُّؤيَا في هذه المدينةِ فهُوَ ذاكَ الشَّاب الأنْدلُسِيُّ الذِي وصلَ إليْهَا.(119)

هُو الكون بكامله يترابط ويتفاعل عبر وشيجةِ الفعل الجنسي، والكتابةُ كونٌ لها فِعْلُ الإغْرَاءِ والاستحْوَاذِ والغزْوِ والامْتِلاَكِ والمُتْعَةِ، فتكونُ الحروفُ والكلماتُ أسيرةَ عِشقٍ شبقيٍّ، له النار والماء، نارُ احتكاكِ جسد بجسد، ماءُ لإمتاع حجّة الفِعْل. فلاَ النارُ مقدسةٌ ولا الماءُ مدنّسٌ. ويتسرب ماءُ الكتابةِ بلا توقف في تاريخٍ منسيٍّ.

هذانِ النموذجان لتأمل اللغة ثم الكتابة، في الثقافة العربية القديمة، فريدانِ حقّاً، رغم تعارض مصدرهما النظري، حيث الأول ينزع لما تَمّي بالصناعة والثاني يصرح بالأمر الإلهي، يواجهاننا لإعادة التأملِ في مسألة الخطاب الشعري، وبحاجةٍ لاستقصاءٍ أشمل، تمارسُه قراءة تفجّر المكبُوت في الكتابة والقراءةِ معاً، تبتعد عن الرؤية الواحدية في معالجة قضية رئيسة، تقصد وضعية اللغة والكتابة في الثقافة العربية القديمة، حتى تفُكّ الارْتِباط مع كل قراءة تحول اللغة إلي جسَدٍ مُخَشّبٍ، أو كتاب مفْتُوحٍ (كمرآة) يعكس الخارج بصدق. وها نحن مرة أُخرى نصطدم بالمسافة الفاصلة بين القديم وقراءته، بين الكتابة ولغتها القديمة الواصفة، التي ظلت حبيسة المُقَدّسَيْن، القُرْآن وشعريةِ أرِسْطُو. إنه مظهر إضافيٌّ للشعرية العربية المكبوتة.

2.4.2. في الثقافة الصينية : الشعر والكتابة الخطية

تأمُّلُ الكتابة واللغة الشعرية في الشعر المعاصر لها تجاوباتُها في الثقافة العربية القديمة التي لا يُوجد معيارُها في الغرب الحديث بمفرده. ثقافاتٌ قديمة تنتمي لحضارات ضاربة في التاريخ كالثقافة الصينية، عرفت كذلك تجربة تأمُّل اللغة والكتابة. ونحن بهذا نختلف مع كل مَنْ يشتَكِين لمفهوم البِدْعَة، كموقف قضَائيٍّ، بغاية تحليل قضايا ما تزال بحاجة للتحليل، كما نختلف مع كل تمرْكُزٍ في الغرب.

119) عن كتاب آسين بلاثيوس، ابن عربي، حياته ومذهبه، ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1965، ص - ص. 54 - 55.

وفي هذا الصدد يلاحِظُ فْرانْسوا تْشِينْغ بخصوص لغة الشعر الصيني القديم:

«إن ما يُثير بالإجمال هو البُعْد البيِّن الذي يفْصِلُ عن اللغة العادية الأشكالَ التي بذَل شعراءُ الطّانْغ، من أجل اكتشافها، جُهداً كبيراً في البحث».[120]

أي «أن الشعراء حاولوا الإفادة خصوصاً مِنْ بعض ما يكْمُن في لغةٍ ذات كتابة خطيّةٍ رمزيةٍ وذاتِ بنية عَازِلَة».[121] وشعراءُ الطّانْغ باتباعهم صيرورَة اخْتزال اللغة يستهدِفُون باستمرارٍ تكثيف اللعبة اللغوية للأسماء والأفْعال ضمن استراتيجية إحْداثِ الفرَاغ، هذا المفهوم الجمالي الصيني الذي يُشكِّل، إلى جانب مفهوم الامتلاء، قُطْبَيِ الرؤية الجمالية والتصورية للعالم، وهذا ما يجعل اللغة الشعرية الصينية لغة حركيّة «لغة منفجرة تُعيد استعمالَ العلاقة بين المَقُول والمسكوتِ عنْه، الحركةِ والثباتِ، وفي نهاية التحليل بين الذاتِ والموضوع. وهذه اللغة المتحركةُ بفعْل الفرَاغ هي القادرةُ، بالنسبة للشعراء، على إيجادِ الكلمةِ التي يدُور فيها «النَّفَسُ»، ومن ثم على وصْف ما يدِقُّ عن الوصْفِ».[122] وهذا معناه أن «الإنسان الذي يمتلك بُعْدَ الفراغ يَمْحُو المسافة الفاصلة بين العناصر الخارجية، والعلاقةُ التي يحْصُل عليها بين الأشياء هي نفسُها التي يربطُها هو نفْسُه مع الأشياء. وبدَل استعمال اللغة الوصفية ينتهج طريقة «التمْثِيل الباطِني» تاركاً اللغة تلعبُ كليّاً «لُعْبتَـ«ها».[123] وهكذا أصبح عهد الطّانْغ حصيباً، لأن «أبحاث الشعراء أغنت اللغة المادية بقلْبها للبنيات المُركّبيّة».[124] ويمكن بلوغُ المُرْتَقَى الشعري الواصل بين اللغة والرؤية والجنس في مُوشّحٍ للشاعر لِي هُو عن الآلة الموسيقية المُسَمّاة الكَتَنْغْ هُو. ففي هذه القصيدة[125] التي تتعرض لمسألة الإبداع الفني نجد «العلاقةَ المستقصاةَ مع الخارق من طبيعة جِنْسِيّة».[126]

5.2. من اللّغةِ إلى الخِطَاب

يتبيّن لنا، من خلال الملامسة الأولية، أن انشغال الشعراء المعاصرين بوضعية اللغة معمّمٌ، والاختلاف بينهم يعود أساساً إلى التصورات العامة التي يعملون بها على تبادل الإضاءة بين الممارستين النظرية والنصية. ولكن الانشغال باللغة لم يكن ليأخذ هذه المكانة وليستحق إنشاء

120) François Cheng, L'écriture poétique chinoise, op. cit., p. 30.
121) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
122) المرجع السابق، ص ـ ص. 46 ـ 47.
123) المرجع السابق، ص.47.
124) المرجع السابق، ص.64.
125) راجع القصيدة في المرجع السابق، ص.87 وص.242.
126) المرجع السابق، ص.89.

مشهد الحدل لو أنه كان منحصراً في مسألة عابرة أو تقنية ينتهي مفعولها في لحظات من الوعي النظري.

إن انشغال الشعراء المعاصرين بطرح إشكالية اللغة لا يقل أهمية عن انشغالهم بإشكالية بناء النص والبحث عن مسكن حر، وهو بالتالي استنهاض شمولي لعلاقة العربي باللغة، قديماً، قبل القرآن وبعده، فيما هو مواجهة لأوضاع لم يستنطقها التقليديون، نتيجة الاطمئنان الذي ألبسه سياناً سلبياً للزمن الذي فيه يعيشون. فالشعراء المعاصرون اختبروا محنة اللغة، فيما هم يتوقون لتسمية الأشياء مجدداً، أي باستحضار الذات الكاتبة وزمنها في النص، وبهذا تكون العلاقة بين الشاعر المعاصر واللغة أصبحت تمتحن مأزقاً لا هروب لها منه، لأنه استحقاق لشعر أن يكون شعراً عربياً في زمن مخصوص، تبدلت فيه العناصر والعلائق والتفاعلات. ومأزق التسمية، بهذا المعنى، يرحل من الجمالي إلى الوجودي، عبر ديمومة يستعصي على الشعر تحملها، مهما اعتقدنا، عن خطإ حتماً، أنها محصورة في تقليد الآخر. ذلك مظهر حاجب للأبعد في السؤال والحدل.

ولكن التركيز على اللغة الشعرية، كعنصر أو بنية، كتعبير أو خلق، يظل مخلصاً لمصطلح رومانسي هيمن على النظريات الحديثة الأوروبية، فكيف لا يستقر، باطمئنان، في مشهد الحدل العربي ؟ لقد أكدنا، أكثر من مرة، على أن لهذا المصطلح مستتبعات لم تعد مقبولة، لأننا في الشعر، وغيره، نكون أمام الخطاب والنص، لا أمام اللغة التي لها الصفة المعجمية بمفردها. وهذا التنبيه يحررنا من الانسياق وراء العادة، كما يسلمنا للأهوال والمهالك التي تجثم طريق المسافر في ليل النص ونظريته وحداثته.

الفصل الثالث

النصُّ وبِنَاءُ الإيقَاع

1. البيْتُ والنصّ

سبق لنا القول بأن شعرية الإيقاع تقوم على أسبقية الدال في الخطاب الشعري بدل أسبقية الدليل كما تقول الشعرية البنيوية والدلائلية بذلك، ولربما كان الإيقاعُ هو الدال الأكبر.[1] ولأن الإيقاع ليس دليلاً، فهو يُبَنْيِنُ الخطاب كدالٍّ «وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإنَّ الإيقَاعَ غيْرُ منفَصِل عن معنى هذا الخطاب»،[2] ما دام الإيقاع تنظيماً لكل من المعنى والذات، عبر حركتهما، في الخطاب.

بهذه الفرضية أضأْنا مسارَنا في البحث. ولم تتخلّفِ التفريعاتُ عن الكلام من حين لآخر. ذلك ضرورة. ومن بين هذه التفريعات أنّ الإيقاعَ أوسعُ من العروضِ ومشتملٌ عليه. وبذلك يكون الإيقاع سقفاً للخِطَاب وبنْيَةً لدَلاَلِيَتِه، وهو إلى جانب هذا يظل «مجْهُولاً من قِبَل الذَّات الكَاتِبة. وهذه الذاتُ ليستْ هي المتحكمةُ فِيه. ولهذا يتجاوزُ الإيقاعُ البحْرَ الشِّعْرِيّ».[3]

إنّ ما وقفنا عليه من مسألة إعادةِ بناء النص الشعري في مختلفِ الممارسات النظرية للشعر المعاصر، بالانتقال من وحدة البيت إلى وحْدة النص، ومسألةِ وضعية اللغة في هذا الشعر، يعود بالدرجة الأُولى إلى وضعية الدّال في المُخْتَبَرِ الشعري. إن الشعراء المعاصرين اتجهُوا نحو القصيدة ليؤسّسُوا بناءً حُرّاً، ولتستطيع الذاتُ المرورَ في اللُّغَةِ من غير حواجز قسرية، قبْلِيّة. تلك أهم مطالب حداثة الشعر المعاصر. والرؤية إلى البيت، كدالٍّ، ضمن بناء النص ككل، تتجاوب مع حركات الحداثة الشعرية الأُروبية، لأن «البيت، في الوعي الشعري المعاصر، لا يُوجد خارج الصِّلة

1) Henri Meschonnac, Pour la poétique II, op. cit., p. 178

2) Henri Meschonnac, critique du rythme, op. cit., p. 70

3) المرجع السابق، ص 225

مع أبيات أُخرَى»[4] بمعنى أن «البيتَ، كشَكْلٍ إجباريّ لإنحاز نصٍّ مُكَوّن من أبيات، ثانويٌّ بالنسبةِ للنّص. فالنصُّ اللغويُّ يتأسس انطلاقاً من كلِمَاتٍ، والنصُّ الشّعري ينقسم إلى أبيات».[5]

هنا **قلْبٌ تأسيسيٌّ** في مفهوم الشعر المعاصر والحداثة التي يجتلبها. فاجتماع الأبيات، قديماً، هو الذي كان مُبْنِياً للقصيدة، أما حديثاً **فإن القصيدةَ تنْقَسِمُ إلى أبْيَاتٍ**. قلْبٌ يؤهل النص ليكون دَالاًّ مُرَكّباً، لا مجموعَ دوّال تتجاوَرُ فيما بينها. ويكون كامل النص هو معيار البناء في حداثة الشعر المعاصر.

ولكن هذا القلب، من ناحية ثانية، يفيد أن البيت خطاب كما أن القصيدة خطاب. والسبب في الفصل بين البيت والقصيدة يعود إلى التنظيرات القديمة قبل أن يكون خصيصة لوضعية بناء النص ذاته. هكذا يكون البيت عنصراً من بين عناصر بناء كل من القصيدة والكتابة، لأنه حاضر فيهما معاً. وما يجعلهما مؤتلفين هو اندراجهما ضمن النص كخطاب. وبهذا التوضيح يكون استرسال التنظير والتحليل ممكناً.

كل هذا ليس علينا جديداً برُمّته. فالممارسةَ النصية الرومانسية العربية كانت هي الأُخرى، من قبلُ، قد اختارت القصيدةَ كأساس للبناء، وأعطت للمقطع مكانةً في بناء كامل النص، ومعها تبدّت «أَزْمَةُ البَيْتِ» حسب تعبير مَلاَرْمِي، وعاد الإيقاع من جديد ليُعلن أنه أوسع من العروض. ذلك ما انْتَقَدْنَا إليه في قراءة القصيدة الرومانسية العربية، وخاصة في عتَبَتِهَا العليا عند جبْرَان.

ونرى، في هذا السياق، إلى مفهُوم نازك الملائكة للشعر الحر، نكوصاً عند مقارنته بالتنظير الرومانسي العربي، ومفهوم الشعر الحر في أوروبا،[6] فهي ركزت على العروض القديم أولاً، ثم العروض ضمن البيت ثانياً، رغم قولها بكُلّية القصيدة، وهما عنصران يموضعان مفهومها ضمن مُمْكِن المفْهُوم التقليدي. لقد كان السّكّاكِي صرح، منذ القرن السابع الهجري، بخصوص ابتداع الأوزان :

> «...ومذْهَبُ الإمام أبي إسحاق الزّجّاج في الشعر هو : أنْ لاَبُدّ من أن يكُون الوزنُ من الأوزان التي عليْهَا أشعارُ العرب، وإلاّ فلا يكونُ شِعْراً، ولا أدرى أحداً تبعه في مذهبه هذا».[7]

بل لقد جَارَى السّكّاكِي من أنكر القافية في تعريفه للشعر : «قِيلَ : الشعرُ عبارةٌ عن كلام موزُونٍ مقفّى، وألْغَى بعضُهم لفْظَ المُقفّى، وقال : إن التّقْفِيةَ، وهي القصد إلى القافية ورعايتُها، لا تلزَمُ الشّعْرَ، لكوْنِه شِعْراً، بل لأمْر عارِضٍ، ككوْنِه مُصرّعاً، أو قطعةً أوْ قصيدة، أو لإقْتِراح

4) Iouri Lotman, La structure du texte Artistique, op. cit., p. 273.

5) المرجع السابق، ص ـ ص.273 ـ 274.

6) راجع ما ذكرناه بهذه الخصوص في الفصل الأول من هذا الجزء.

7) السكاكي، **مفتاح العلوم**، م.س.، ص.517، والتشديد من عندنا

مُقترحٍ، وإلاّ فليْس للتّقْفية معْنًى غيرَ انْتِهاءِ المَوْزُون، وأنه أمرٌ لأبُدّ منهُ، جارٍ من المَوْزُون مجْرَى كَوْنِه مسْمُوعاً، ومُؤلَّفه، وغيرُ دلك، فحقُّه تركُ التمرّض، **ولقد صَدَق**».[8]

إن العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دالٌّ يتفاعل مع دوّالٍّ أخرى لبناء الإيقاع في نَسقٍ يُنْتِجُ دلالية الخطاب. ولكنّ العروض يعود للمَقِيس ولما يقبل العدّ، وهو كمُعطى قبْلي يماثل وضعيةَ النحو بالنسبة للغة. هذا ما ذكرناه سابقاً بكل تفصيل. ولكن حداثة الشعر المعاصر أصبحت ترمي لإعادة بناء هذا المُعطى القبْلي فيما هي تتوجه نحو إعادة بناء الإيقاع برمته في الخطاب وبالخطاب بالخروج على العروض أيضاً. ذلك كان جربه الرومانسيون العرب باسم «الشعر المنثور» وأصبح منذ الستينيات يوصف بـ «قصيدة النثر». ولعل هذا التوجه هو ما يدفعنا للوقوف على فعل إعادة بناء الدالّ العروضي داخل مُختَبرِ الحداثة، من خلال الشّعر المعاصر، ثم الذهاب إلى عناصر أخرى لاستقصاء الإبدالات المتحققة في البنية الإيقاعية، فنوحّد بين دراسة ممارستين نصيتين، كان مصطلح «قصيدة النثر» (الذي انتقدناه من قبل) يميّز بينهما، لأن أساس النص الشعري هو الدرجة القصوى لانخراطِ الذات في خطابها. ولدراسة ذلك نختار النصوص التالية من بين عينةِ المتن :

1 ـ بدر شاكر السّياب ◻ النّهْرُ والموْت[9]

2 ـ أدونيس ◻ ليْس نجْماً[10]

◻ هذَا هُوَ اسْمي[11]

◻ أوّلُ الاجْتِياح[12]

3 ـ محمود درويش ◻ صَبابٌ على المِرآة[13]

◻ تلْك صورتُها وهذا انتحارُ العاشِق[14]

4 ـ محمد الخمار الكَنُوني ◻ صحوةُ الأَضْوَاء[15]

8) المرجع السابق، ص ـ ص.515 ـ 516 والتشديد من عندنا.

9) بدر شاكر السياب، **أنشودة المطر**، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص.141.

10) أدونيس، ليس نجما، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، الطبعة الرابعة، بيروت، 1985، ج 1، ص.253

11) أدونيس، هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت، 1988.

12) أدونيس، أول الاجتياح، المرجع السابق، ج 2، ص.489.

13) محمود درويش، ضباب على المرآة، **ديوان محمود درويش**، دار العودة، بيروت، 1979. الطبعة السادسة، المجلد 1، ص.427

14) محمود درويش، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، **ديوان محمود درويش**، دار العودة، بيروت، المجلد الثاني، الطبعة الثانية 1978، ص.379.

15) محمد الخمار الكنوني، صحوة الأضواء، **رماد هسبريس**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص.24

هي نصوص متباينة، تستوعب المتبَنَّيْن العُلْيا والسُّفْلى، كما تتوفر على كل من النص الأثر والنص الصَّدى.* وما يُؤَالف بينهَا، في صلاحية عينة حداثة الشعر المعاصر كمُخْتَبَر، هو تعدُّد أنماط بنائها للإيقَاع، في الوقْت نفسه الذي يبدو فيه الدالُّ العروضيُّ باحثاً عن حرية خارج النمطْ الأوَّليّ للبَيْتِ، لا حريةً أكبرَ من حرية القدماء ولا أقل منها. إضافة إلى ذلك تتقدم النصوص بدوالّ جديدة تتدخل في النص لإعادة بناء الإيقاع. ويكون اختراقُ الذات الكاتبة لها منكشفاً في المشهد النصي. وهكذا يشكّل التكريرُ، والتَّرْقِيمُ، والمكانُ، **أنساقاً فرْعِيَّةً** تتفاعل مع الأنساق الفرعية الأُخرى، ومنها العروضُ، باتجاه النسق العام للنص المُبَنْيِن لدلالية الخطاب. ومنذ البدء نقول بأننا سنقتصر على مقاطع محدّدة من نصوص طويلة ابتغاء نوع من الإحاطة الأَوّلية بالقواعد العامة التي تستحوذ على الممارسة النصية في الشعر المعاصر دونما انحجاب الذات الكاتبة في تغيير مسار هذه القواعد نحو مَا لاَ يقْبَلُ بالمدّ والقيَاس، أي تلك الحرية اللا نهائية في بناء إيقاع لا سبيل لضبط حيويته، بالخروج من القواعد العامة إلى القواعد الشخصية التي يستحيل اعتقالها في خطاطة ما.

أوْلويةُ القصيدة في بناء النص على البيت، لا يلغي البيت، بل يلغي استقلال البيت وتصوره كوحدة مكتفية بذاتها، أي أن القصيدة الحديثة، مع الشعر المعاصر، أصبحت، حسب تعبير لوتمان، مقسمةً إلى أبيات. وبالنظر إلى البيت في كل من القصيدة التقليدية والقصيدة المعاصرة، يثيرنا، منذ لحظة غواية الورقة للعين، ما بين البيتين من اختلاف. والسبب هو أن البيت التقليدي، في قصيدة البارودي وشوقي مثلا، ذو بنية **تامة**، مرت بمراحل بَنْيَنَتِهَا سابقاً، بخلاف البيت في قصيدة السياب وأدونيس والخمار الكنوني ودرويش، ذو بنية **ناقصة** تتكامل مع الزمن والتجربة. الأول التقليدي ينطلق من المعلوم إلى المعلوم فيما الثاني مكانه **هو** المجهول. إن البيت التقليدي، كما لاحظنا من قبل، هو النمط الأوّلي، الذي كان يسعى باستمرار لإثبات شرعيته بالتماهي مع النمط الأوّلي للبيت الشعري العربي القديم، وخاصة الجاهلي. ويصبح البيتُ المعاصر يتيماً في الشعر العربي، لا نموذج له، ولا أصل. **يتأصّلُ في محْو الأصْل**، وفي اتّباع لعبة الكتابة التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة. هذا ما استشْعَرَتْه نازك الملائكة وهي تتحدث عن قصيدة **الكوليرا** الخارجة على النموذج، كما على إطلاق «جناح

(*) نعتذر عن عدم إمكانية إثبات هذه النصوص تامة في متن التحليل، لذا نرجو من القارئ الاطلاع على بعضها في نهاية الجزء، وعلى النصوص الأخرى في دواوين الشعراء.

الشاعر من ألف قيده».[16] والاستشهاد، هنا، حجة إضافية، لأنها، رغم بساطة وغبنها بحداثة الشعر لمعاصر، تواجهَتْ مع شجرة نسب الشعر الحر ويَتْبه في لحظة صفائها الإبداعي، وقبل كل سلطة للوعي النظريّ عليها.

بهذا تكون عناصر البيت في الشعر المعاصر قد تعرضت لإبدالات، منها ما استقر، ومنها ما لا مُستقرَّ لهُ. عناصر تَشْبِكُ ببعضها وتتفاعل لتؤسس نسقَ الخطاب. وعناصر البيت التي نقصدها هنا ذات وضعية عروضية، وهي الوقفة والقافية والتفعيلة. لن نعود ثانية لتفصيل تحليل هذه العناصر ولا وظائفها العامة. فذلك ما تَنَاوَلْنَاهُ في الجزأين السابقين، تبعاً لمقام كُلّ عنصر على حدة. وتنفذ هذه الرحلة الراهنة من التحليل إلى العلائق المتواشجة بين العروض وإعادة بناء الإيقاع بحثا عن مسْكَنٍ حُر، افتقدته حتى الممارسةُ الشعرية الرومانسية العربية، رغم اتباعها لطرائقَ أقلّ.

1.1. الوَقْفَة

العنصر المهيمن في إعادة بناء البيت في الشعر المعاصر هو الوقفة. وهو ما لاحظناه بخصوص الشعر التقليدي، ففصلنا الحديث عن الوقفة وانفصالها عن الوقف (راجع 4. 4. 1. 1 من الجزء الأول). ولكن الوقفة كدالٍّ ذات صلة متفاعلة بدالّين آخرين، غير عروضيين، هما المكان والترقيم. لقد كان عنصر الوقفة وما يزال عاملاً أساسياً في بناء بيت القصيدة المعاصرة، مهما كان موقعها من سُلّم التراتب النصي. والنقاش الذي عرفه حقل إنتاج النصوص الواصفة حول التفعيلة أولا، ثم القافية ثانيا، ظل يفتقد العنصر الرابط بين هذين العنصرين الآخرين في غياب استيعابه

16) نثبت هنا مقتطفات من مذكرات نازك الملائكة ليوم الثلاثاء 27 تشرين الأول (أكتوبر) 1947، وقد جاء فيه :
«تدخل «نازك» غرفة الاستقبال وبيدها القصيدة وتقول : هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المحبوس ـ شظايا ـ فتجيب «إحسان» . إن عشاق الشعر الأوربي سيفهمونها ولا شك. أبو نزار : ما هذا الشعر الجنوني، إنه هذيان، أين الوزن، أين القافية، ما معنى الموت، الموت، الموت ؟!
نازك : هل تعني أنك لم تفهم فكرة القصيدة.؟
أبو نزار : الفكرة تصويرية لا بأس بها، ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني وأنا لا أفهمه. اسألي أمك.
أم نزار : لقد قرأت القصيدة اليوم وقلت لها إنها أشبه بالشعر المنثور مع أنها لا تخلو من وزن غريب.
إحسان لنازك : اكتبي عليها أنها من الوزن الفلاني ليصدقوا. نازك : لقد قلت لك إن الجمهور سيضحك مني ولكني ـ مع ذلك ـ واثقة أن هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي.
أبو نزار : من يقرأها ؟! أنا والمراقبون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري ؟ إنك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي، فأنت واحدة والأمة ملايين.
نازك : قولوا ما شئتم، أقسم لكم أني أشعر اليوم بأني قد منحت الشعر العربي شيئا ذا قيمة.
نزار : إن العمل الذي يقابل باختلاف عظيم في الرأي لابد أن يكون عظيما».
راجع قضايا الشعر المعاصر، م.س ، ص ـ ص.10 ـ 11. والقولة المثبتة في المتن عن مقدمة ديوان شظايا ورماد، م س ص 13

النظري للوقفة ووظيفتها في النص الشعري، وهو ما خصصنا له حيّزاً في قراءتنا للمتن الشعري التقليدي، معيدين لبناء الملاحظات القديمة والحديثة بخصوصه ضن مقترح قراءةٍ مغايرةٍ مارسناها على النص التقليدي ثم سحَبْنَاهَا على النص الرومانسي هو الآخر. ونفضل هنا تقديم نماذج لأبيات من عينة النصوص المثبتة أعلاه، بغاية اختبار فرضية هيمنة عنصر الوقفة على العناصر العروضية الأخرى أو غير العروضية في إعادة بناء نصوص الشعر المعاصر :

1 ـ النّهْرُ والموْت ـ السياب

بُوَيْبْ...

بُوَيْبْ...

أجْرَاسُ بُرْجٍ ضاعَ فِي قَرَارَةِ البَحْرْ.

2 ـ هذَا هُوَ اسْمِي ـ أدونيس

دهْرٌ مِنَ الحَجَرِ العَاشِقِ يمْشِي حوْلِي أنَا العَاشِقُ الأولُ للنار

ستخْبُل النّارُ أيَامِيَ نارُ أُنْثَى دمٌ تحْتَ نهْدَيْهَا صَلِيلٌ والإبطُ آبارُ دمْعٍ نهرٌ تائـهٌ وتلتصقُ

الشمسُ عليْهَا كالثوْبِ تزْلقُ جُرْحٌ فرّعَتْه وشعْشَعَتْه بِبَاءٍ وبهارٍ (هَذَا جَبِينَك ؟) أحْزَانِي وردْ.

3 ـ تلْكَ صُورَتُهَا وهذَا انتِحَارُ العَاشِق ـ دَرْوِيش

وأرِيدُ أنْ أتقمّص الأشْيَاءَ

قدْ كذبَ السّمَاءَ عليْه. أشْهدُ أنّنِي غطّيْتُه بالصّمْتِ

قُرْبَ البحْرِ

أشْهَدُ أنّنِي ودّعْتُه بيْنَ النّدَى والإنْتِحَارْ

4 ـ أوّلُ الاجْتِيَاح ـ أدُونيس

لا تقُولُوا : جُنِنْتَ،

جُنُونِيَ أحْلاَمُكُم / أتيْنَا

ورَسَمْنَا الحُقُولْ

جسداً يتفتّحُ، كنّا نقُولْ

لوْ نجِيءُ ونغْتَصِبُ الكوْنَ

حقّنَا

كنا ذكرنا في الجزء الأول (ص.125) أنه لا بديلَ لنا غير قبول البنية المكتوبة للبيت والنص الشعري بمجمله، واعتمادها أساساً للتحليل والتنظير. وهذا التبني لخطية الخطاب الشعري، أكان بيتاً أم نصاً، ينْتبِهُ لصفْحَةِ الشعر التي تتميز بخصيصتها الطباعية، حيث يصبح الفراغ دالاًّ من بين الدوال المهيئة لنسق الخطاب. ولا يكون في هذه الحالة انفصالٌ بين السمع والرؤية، لأنَّ الإيقاع يضع «الرؤية في السمع»،[17] وذلك كان درس سُوسير حول طبيعة اللغة.

وإذا كانت القـايـمَـةُ في النمط الأَوّليِّ للبيت الشعري العربي تقسم البيت إلى قسيمَيْن متساويين عروضياً، فإنها هي الأخرى نتيجةُ تَدخّلِ العروض في تنظيم المكان النصي، ولذلك رأينا إلى هذا النّمطِ من البيت أنَّهُ مكانيٌّ بقدر ما هو زمَانِيٌّ. ولكن صفحة القصيدة القديمة، من النمط الأَوّليِّ للبيت، وكذلك القصيدة التقليدية، تحتفظ على الدوام بواحديتها. إنها النمط الجاهزُ من الناحية البصرية، يتدخل القبْلِيُّ العرُوضِيُّ ليترك البصري قبليا هو الآخر، حاضراً قبل النص، في الذاكرة كان ليكون.

1.1.1. المَكَانُ النّصيّ

وأول ما يتوقف عنده قارئ الشعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة، حيث يجد نفسه أمامِ «الصفحة المتعددة».[18] والمكان النصي تُنَظِّمُهُ الدوالُّ المتفاعلة مع بعضها، وليس للعروض وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصي، وهو الذي تحول إلى مختبر بلا نهائيته. تلك وضعية الدوال التي تخترقها الذات الكاتبة بغير استشارةٍ ولا إرَادة. الدوَالُّ في هذه الممارسة هي التي تبْني الخطاب عبر مسالكها المجهولة. والترجمة العربية للحيوية، التي تحدث عنها يُوري تِينْيَانُوف بخصوص البيت الجديد،[19] هي ماء الكتابة. بهذه الحيوية يكثُرُ الماءُ كما قال لنا القدماء.[20] هو ذا مصطلَحُ المَاءِ يتدخل ثانية في القراءة، هذا العنصُر المنسيُّ في القراءة العربية الحديثة، منذ التقليديين إلى الآن.

إن انتقال صفحة الشعر في حداثتنا من الواحدية إلى التعددية جلبَ معهُ بناءً مغايراً لكلٍّ من البيت والقصيدة على السواء. وهكذا نقول مع لوتمان بأن «التناغُمَ ليْس هو التجاوبَاتِ المثالية لأشكال نهائيةٍ في السابق، بل هو ابتداعُ تجاوباتٍ جديدة».[21] ودخول الدوال في لعبة تتبع مسارَ

(17 Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., 299.

(18 المرجع السابق، ص.324.

(19 راجع الهامش 25 من الفصل الثاني من هذا القسم.

(20 راجع الجزء الأول من هذا الكتاب، ص. 119.

(21 Iouri Lotman, La Structure du texte artistique, op. cit. p. 318

الإيقاع هو ما يولِّد هذا الجديد كفمل بلا شبيه. هي لعبة السواد والبياض بما تحتزنه من إيقاع جسدي يحرّك النصَّ، ينقلُه من جموده لحيويته، من جسد ميْتٍ لجسد حيٍّ. ما يتقَطَّرُ من بين صُلْب النص وترَائِبِه، لذةً ومتعةً يأتي، متاهاً ونقصاناً واشتقاقاً أيْضاً.

ولكن الانتقال من واحدية الصفحة إلى تعدديتها متباين بين القصيدة المعاصرة والكتابة؛ فإن كانت الأبيات مختلفة الطول في الأولى، ضمن القصيدة الواحدة أو من قصيدة لأخرى، فإن أزمة البيت تتعرف على توترها الأقصى في الكتابة إلى الحد الذي تضطرب فيه المعايير وتختلط التقعيدات، مما يجعل مغامرة بناء تعددية الصفحة في الكتابة حالة شطح لا نبلغه إلا عند اجتيازنا لعتبة انصياع قبْلي (وقسري) تحتِّمُه العادة. وبهذا يصبح المكان النصي في الكتابة عنفواناً يجهل مآله، سفراً من مشارق الأرض إلى مغاربها (ذلك مسار الخط العربي من اليمين إلى اليسار)، له عتمة المجهول المضاعف.

وبهذا المعنى نفهم «الفضاءَ» الذي تحدّثَ عنْهُ أدونيس بخصوص تعريفه للكتابة. فالمكانُ المحلومُ به في الممارسة الدالة، المُوَقَّع على بياض الصفحة، هو المهيئ للفضاء النصي المنسوج من الدوال المكتوبة والممحُوَّةِ في آن. وقوانينُ البيت المحدَّدَةُ بالوقفات تتوزَّع القصيدة برُمَّتها، تسري في أعضاء النص فيما النص في مجموع حالاته يُعيد بناءَها. إن بنية المكَان مأهولة بالإيقاع والتركيب والدلالة، كلٌّ منها يستدعي شقيقَه، والنص نسيج لهُ الامْتلاءُ والفرَاغ.

كُنّا في **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** أوْلَيْنَا خطيّة النص اهتماماً أوّلياً، ثم جاءت بعده دراسات أُخرى، ولو نادرة، لتدخل مغامرة هذا الدال النصي، الذي كانت ظلت أسرارُه غيرَ مرئية، وقد تحكمت تقاليد السَّمَاع في تقاليد القراءة، مما ترك الشعرية العربية باختلافها، ناسيةً لعُنْصُرٍ له تاريخه في الممارسة الشعرية العربية القديمة.

ولا شك أننا، قبل بدء تحليل العناصر العروضية، وفي مقدمتها الوقفة، بحَاجَةٍ لضَبْطٍ بعض المفاهيم والتصورات التي نصدر عنها، ضمن الممكن دوماً، بعد أن عرف الانشغال النقدي بهذا العنصر كيف يطرح قضايا تتَّسِعُ شيئاً فشيْئاً.

وأسبق الأولويات هو **تمييز الحدود** بين مصطلحين متداولين، بتسامُحٍ عفوي، هما «الفضاء» و«المكان»، لاعتقادنا أن ضبط الحدود بين هذين المصطلحين سيسمح باستثمار طبقات أرضية ما تزال مُعْتِمَةً في القراءة النصية. هذا مطلب إبيستيمولوجي في أساسه.

هناك في البدء استعمال مبالغ فيه لمصطلح «الفضاء» أصبح بعض الدلائليين أنفسهم يحذروننا منه. فغْرِيمَاس وكُورْتِيس يقولان مثلاً:

«إن مُصْطَلَح الفضاء مستعملٌ في الدلائلية بمفاهيم مُتَبَايِنَةٍ قاسمُهَا المشترك هو

> اعتبارِه كموْضُوع مبْنيٍّ (يتضمن عناصر متقطعة) انطلاقاً من الامتداد، المُعتبَر كاتِّساعٍ مملُوءٍ، مُمْتَلِئٍ، دون حلٍّ للاسترسَال. إن بناء الموضوع ـ الفضاء يُمكِنُ فحْصُه من وجهة نظرٍ هنْدسيّةٍ (بإخْلاءِ أيِّ مِلْكِيةٍ أُخرى)، ومن وجهة نظرٍ نفْسية فيزيولُوجيّة (كظهورٍ متصاعد لخصائص مكَانيّة انطلاقاً من الخلْطِ الأوّليّ) أوْ مِنْ وجهة نظرٍ اجتماعية ثقافية (كتنْظيم ثقافيٍّ للطبيعة مثل الفضاء المُعَمَّر). وإذا أضَفْنا جميعَ الاستعمالاتِ الاستعاريةِ لهذه الكلمة نلاحظُ أن استعمالَ مُصْطلح الفضَاء يتطلب حذَراً شديداً من طرَفِ الدّلائليّين».[22]

لا نتبع خُطى الدلائليين، ولكننا نُفيد من تحذيرهم في الشعرية أيضاً. وإذا شئنا أن نفرق بين مصطلحي الفضاء والمكان قلنا مثَلاً في هِيدْجَر، هذا الأثر الذي لم يَتِمِ الثقافة العربيةَ بعْدُ. يميّزُ هيدْجَر بين الفضاء والمكان، في الدراسة التي أفدْنَا منها في هذا الجزء الثالث، وذلك من خلال طرْحه لسؤالين صاغهما على النحو التالي : «بدءاً، ما العلاقةُ بين المكَان والفضَاء ؟ وبعد ذلك ما الصلةُ بيْنَ الإنسان والفضَاء ؟».[23] وانشغالنا الراهِنُ ينصب على الجواب الأول أساساً. هكذا يقول هيدجر : «إن الجِسْرَ مكَانٌ. وهو كشيءٍ يَضَعُ فضاءً، تنْدمِجُ فيهِ السماءُ والأرضُ، السماويُّون والفَانُون»[24] ويضيف : «إن الفضَاءاتِ التي نقْطَعُها يومياً «مُهيّأةٌ» بواسطة الأمكنة التي يتأسسُ وجُودُها على أشياءَ هِيَ مِنْ قبِيل العِمارات».[25] وتجنُّباً لتفاصيل قد تُسقطنا في تكْرير ما سبق لنا إثباتُه عند تعرُّضنا للبناء، نستخلص أن المكان مُنْفَصِلٌ عن الفضاء، وأنه سببٌ في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام لِلْمَكَان.

تتَبُّعُ الفصل بين المصطلحين يُغري بهجرة بين الثقافات والمغامرات الفكرية، وهو ما لا يسمح لنا به بحثُنَا المحْصُور، ونشير هنا للبذخ الذي أصبح مصطلح الفضاء يتمتع به في كتابات مُوريس بْلاَنْشُو، وخاصة في كتابه **الفضاء الأدبي**،[26] ثم هجرته بين نصوص الحداثة الفرنسية على الأقل. ولكن تقاليد البناء البصري للنص تعود لغير أُوربا، للشعر الصيني (الذي أشرنا إليه سابقاً) والعربي معاً.

قديما، منذ ثلاثة آلاف سنة، كان الصينيون يمارسون تجربتهم الفريدة، وهي التي يقدمها لنا فْرَانْسْوَا تْشِينْج في قوله :

(22 A.J. Greimas et J. Courtés, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op. cit., p. 132.
(23 M. Heidegger, Essais et conférences, op. cit., p. 184
(24 المرجع السابق ، الصفحة ذاتها.
(25 المرجع السابق ، ص. 186.
(26 Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Coll. idées, NRF, N° 155 Gallimard, Paris, 1968.

«أدلّةٌ محفورةٌ على حراشفِ السلاحِف وعظام الجَوَامِيس. أدلةٌ تحمِلُها المَزْهَرِيات المقدّسة والموَاعِينُ البرونزيةُ على جوانبِهَا. وتبرز هذه الأدلّة قبل كل شيء، أكانتْ تنبُّئِيّةً أم نفْعِيّة، كخطِّيَات، ورُمُوزٍ، وأوضاعٍ مضبوطةٍ، وإيقاعاتٍ مُبَصْرَنَة. إن كل دليل يحْتَفِظ، وهو مستقلٌ عن الصوت وثابتٌ، ومكوّنٌ لذاته وحدهُ، بحَظٍّ أن يظلّ سيداً، ومن ثم يخْلُدُ. وهكذا تكون هذه الأدلّة، منذ البدء، كتابةً ترفُض أن تكُون مجرّدَ محْمُول للغَةِ المنطوقَةِ، فنموُّهَا عِبَارَةٌ عن صِرَاع طويل لضَمَانِ استقلالِهَا وأيضاً حريةِ تأْلِيفِهَا».[27]

هذه التجربة هي التي سيتأمّلَهَا الشاعر الفرنسي دُتْرُومُون Dotremont طويلاً.[28] وذِكْرُنَا لهذا الشاعر يتأبَّى على كلِّ مقارنة. ويكون إثباتُه دليلَ هِجْرةٍ مُوارِبَةٍ بين الحضارات. تلْكَ غِوَايَة أخرى، عاناها شاعر فرنسيٌّ كبير من قبلُ، هو فيكْتُور سِيغَالِين V. Segalen.

في الشعر العربي الأنْدلُسي انفجَرتْ أيضاً تجربةٌ فريدةٌ، هي القصائد البديعية (كذلك سمّيها) التي آلفت بين الأغراض الشعرية المتداولة وبناءِ النصوص اعتماداً على التفْكِيكِ والترْكِيب وفق أشكال هندسية لها نماذج من الطبيعة (المُشَجّرَات) كما لها الزخارف العربية المبنية على أساس هندسي لا يسْتَى سيْطَرة المرْكَز وتوازُنَاتِ الامتداد. وقد أدخلها أبو البقاء الرّنْدِيّ، كنموذج، في «باب البديع».[29] ونجِدُ باحثاً حديثاً هو أُسامَة عانُوتِي الذي سَمّى مثيلاتها في الشام بـ «الشعر الهندسي»، ووضَع التسمية بين قوسين،[30] ولكنه لم يفطن لشجرة نسب هذه الممارسة النصية فقال :

«يغلِبُ على ظنّي أنَ ابْنَ الافرنجية[31] اخترعَ ضَرْبَيْنِ من الشعر لا عَهْدَ للأدبِ العربيّ بهما من قبْلُ، فقد نظَمَ قصيدتَيْ مدْحٍ بشكلِ دائرةٍ تُقْرَأُ من مَرْكَزِهَا».[32]

إن عودتنا إلى كل من الشعرين الصيني والعربي، بهذا المنظور، قد تؤدي إلى الاعتقاد بأننا نصل الشعر المعاصر بالشعر الحَسّي la poésie Concrete، وهذا بعيد عن مرمانا. ما تنفيّا التنبيه عليه هو أن المكان النصي رحل نحو تجربته القصوى في حضارتين قديمتين، هما الصينية والعربية،

(27) François Cheng, L'écriture poétique chinoise, op. cit, p. 11.

(28) Magazine littéraire Paris, N° 140. p. 15.

(29) راجع كتاب **الوافي في نظم القوافي**، أبو البقاء الرندي، من تحقيق الخمار الكنوني، رسالة دبلوم الدراسات العليا، 1974، غير منشورة، مكتبة كلية الآداب، الرباط.

(30) أسامة عانوتي، **الحركة الأدبية في بلاد الشام**، خلال القرن الثامن عشر، مرجع سابق.، ص.72.

(31) اسمه هو ديديه كور (Didacus) بن انطون افرنجية من حلب، نبغ في أواسط القرن الثامن عشر بهذا عرفه أسامة عانوتي، وللاستزادة رجع المرجع السابق.، هامش (1) من الصفحة ذاتها.

(32) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

من غير أن يكون بدعة، وبالتـالي فـإن تـأمل المكـان النصي في الشعر المعـاصر نـاتج عن منطلق نظري هو اعتماد الخطية في القراءة الإيقاعية، وبها يمكننا إعادة بناء الشعر العربي، من الجاهليـة إلى الآن.

وهنا تبرز أهمية ضبط العنصر الثاني، ضمن خطيـة النص، وهو مفهوم البيت. فـالبيت في الشعر الجاهلي ليس هو ذاته في الموشح ثم ليس هو نفسه في الشعر المعاصر، هذه النماذج الثلاثة هي التي اعتمدها الشعر العربي الحديث، من التقليدية إلى الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر، مع تباينات وقفنا عليها في قراءتنا للبيت لدى كل من التقليدية والرومانسية العربية.

أما البيت في الشعر المعاصر فقد وصفناه باليتم، عند مقارنتنا له بالنماذج العربيـة القـديمـة. اليتم هو غياب الأب غياباً أبدياً. تلك كـانت حـالـة بيت ملارمي تجـاه بيت فيكتور هيجو، حيث كان قتل البيت ـ الأب (فيكتور هيجو) هو سبيل حرية بيت ملارمي (لا نـاقش هنـا نـدم أوديب على قتل الأب ودور هذا الندم في استمرار حياة الأب بعنف أقوى. ولنـا أن نقرأ في ضوئـه موقف نازك الملائكة أيضاً). إن قتل البيت الحر للبيت الأب لا يعني إلغاء البيت، بل يعني أساساً إبدال بيت ببيت آخر.

لقد واجه دارسـون عرب معاصرون يُتْم البيت في الشعر المعـاصر بعفويـة بـالغـة، أي أنهم لم يحـاولوا تعلّم التفكير في هـذا اليتم، فلم يولوا اهتمـامهم لمـا فيـه اعتبـار، حسب تعريف هيـدجر (راجع الجزء الأول، ص.57.). وهكـذا نجـد دارسـاً مثل عز الـدين إسماعيـل، بخبرتـه في الثقـافـة العربية القديمـة، يسمي البيت الشعري الجـديـد، في الشعر المعـاصر، بـ «السطر»، نـافيـاً أن يكون بيتاً، رغم أنـه تعرض في روايته التاريخيـة لكل من البيت والشطر عنـد القـدمـاء والحـديثين، من التقليديين والرومانسيين العرب. يقول عز الدين إسماعيل :

> «فهـذه الأسطر ـ وليست الأبيـات ـ تختلف طـولاً وقصراً، وكـل سطر فيهـا ينتهي بحق النهاية الموسيقية المريحة، دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايـات، ودون التزام لحرف روي واحد في كل هذه النهايات».[33]

ثم يضيف في صفحة موالية تقسيمه للبيت عبر تاريخ الشعر العربي الحديث فيقول :

> «وكل من يتتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعـاصر يستطيع في يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية :

(33) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة ـ دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1973، ص.70.

> المرحلة الأولى هي مرحلة «البيت» الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا، الذي ينتهي بقافية مُطّردة في الأبيات الأخرى، وفي هذا النوع من البيت الشعري تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية.
> والمرحلة الثانية هي المرحلة التي فُتتتْ فيها البنيةُ العروضية للبيت واكتُفي منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي «التفعيلة»، تقوم وحدها في السطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور. وهذه المرحلة هي مرحلة «السطر» الشعري.
> أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة، ويمكن تسميتها بمرحلة «الجملة» الشعرية».[34]

نفى عز الدين إسماعيل، في الاستشهاد الأول، أن يكون السطر بيتاً، ثم أتى في الثاني ليقسم «في يسر» البيت في الشعر العربي هذا دون أن يؤسس تصنيفه نظرياً، لأنه يعتبر التصنيف يسيراً، بمعنى أنه مُعْطىً لا يحتاج إلى تأمل نظري. ولكنه من ناحية أخرى يستعمل مصطلحي «السطر» و«الجملة» دون تحديد انتقالهما من حقل النثر إلى حقل الشعر، أو من حقل اللغة إلى حقل الخطاب، على عكس القدماء الذين كانوا يضعون المصطلح وفق نسق نظري مّا.

كان إبدال البيت في الشعر المعاصر تعبيراً عن أزمة البيت وتعبيراً عن يتمه في آن. وهذه وضعية عالمية، قبل أن تكون عربية، إلا أن النظريات أو الفرضيات الحديثة بخصوص البيت الجديد يتبنى أغلبها مصطلح البيت، كما لاحظنا ذلك منذ الجزء الأول لهذا الكتاب، أو تعطي الأسبقية للنص دون أن تلغي مصطلح البيت. مقابل اليسر الذي سعد به عز الدين إسماعيل (من غير عودة إلى أي مرجع قديم أو حديث) هناك صعوبة التسمية بلا شك، ولكنها لا تفيد، دوماً، أن مصطلح البيت غير قابل للاشتغال، أو أنه استنفد كل طاقاته.

وتبعاً لذلك فإننا نتبنّى مصطلح البيت، الذي واجهتنا وضعيته منذ التقليدية (راجع الفصل الثاني من الجزء الأول). وما يلزمنا هنا هو إعادة بناء البيت في بُعده النظري حتى يكون مؤهلاً لهدم مؤسس على تصور عام نظري، وحتى يستحق الهدم أن يكون هدماً.

□ □ □

ولنا، بعد هذا التمييز بين مصطلحات ذات فاعلية في تعاملنا مع المكان النصي، أن نشرع في تقسيم نماذج عينة المتن حسب الوضع الخطي لوقفة الأبيات :

34) المرجع السابق، ص79.

يمكننا، بالنظر إلى الدال الخطي، تقسيمُ نماذج العيّنة بمجموعها إلى قسمين :

1 ـ **القسم الأول** : ويشمل خمسَ قصائد هي : **النّهرُ والموْتُ** للسياب **وليْسَ نجْماً وأوّلُ الاجْتِيَاح** لأدونيس، **وصحوة الأضوَاء** للخمار الكنوني **وضبَابٌ علَى المِرْآة** لمحمود درويش.

2 ـ **القسم الثاني** : ويشمل قصيدتين : **هَذَا هُو اسْمِي** لأدونيس، **وتِلْكَ صُورَتُها وهَذَا انتِحَارُ العَاشِق** لمحمود درويش.

وباستنطاقنا لنماذج القسم الأول نجد الأبيات تنْتهي بوقفة قبل نهاية سطْرِ الصفْحَةِ، فيما نماذج القسم الثاني تظل مُستَرْسِلَةً، ولا يحدُّها في السطر إلا نهايته في الصفحة.

هذا الفصل بين القسمين يدلنا على الفرق، من حيث بناء المكان النصي، بين القصيدة المعاصرة والكتابة. لكل منهما بناؤه الشخصي، ولكل منهما حريته وقسريته في آن. والصفحة هي التي تمنعنا من الخلط بينهما. ذلك ما انتبهت إليه عين القارئ وهي تصطدم بما لم يكن في الشعر المعاصر معهوداً. هكذا يكون الفصل بينهما عند التحليل ضرورياً أيضاً، به نستطيع إعادة بناء الموضوع وفق لغة تصورية ومفاهيمية تستعين بالحدس دون أن يكون عمادها الأول، خاصة وأن قراءات عديدة متداولة تتعامل مع الكتابة بحجة البدعة أو بحجة عدم التفكير في التصور والمفهوم، وهما معاً يؤولان إلى إلغاء إمكانية الغزو المعرفي وإعادة بناء الموضوع المعطى

سطه نسير، وبتعثُّر أيضاً.

متى يجب أن يمتلئ البيت وتتحقق الوقفة ؟ عن هذا السؤال، في الدراسات النقدية العربية الحديثة، نعثر بالإجمال على جوابين :

أ) تقدم لنا نازك الملائكة جواباً في صيغة معيار يرتقي إلى مستوى حُكْمٍ قضائيٍّ، وهو يستند إلى عنصر الأوزان (التفعيلة)، وقد جاء فيه :

«..ثم إن هناكَ سؤالاً شديد الأهمية ينبغي للشاعر أن يلقيه على نفْسه، السؤالُ حول الطُّول الممكن للعبارَةِ في أية قصيدة ذات إيقاعٍ ومُوسيقَى. فلْنفْرِضْ أننا أبحْنَا للشاعر أن يُطيل شطْرَه (ذا التفعيلة المُكَرّرَة) إلى مَا شَاءَ الله. فهل يستسيغ سمْعُه أن يُورِدَ أكثر من ستّ تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد ؟ الجوابُ على هذا قد ثَبَتَ لي بالتّجْرِبَة الطويلة وقراءةِ مئاتٍ من قصائد الشعراء. إن ذلك غير سائغ ولا مقبولٍ لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفْقِدُ حدّتَها وتأثيرَها حين تتراكم

تفعيلاتٌ متواصلة لا وقفة عروضية بينها. ذلكَ فضلاً عن أن تواتُر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارضُ مع النَفَس عند الإلقاء. لا بل إنه يُتعِبُ حتى منْ يقرأه قراءةً صامتةً بما يُحْدِثُ من رتابةٍ، وسرعان ما نمُجُّه ونرفُض أنْ نقرأه»[35]

يُمكننا قراءة هذا النص من أمكنة معرفية متعددة، ونختار المكَانَ الشّعْريّ كمِحْور. ولذلك نرى إلى رأي نازك الملائكة كمُحتمل للوعي الشعري التقليدي، لا القديم. إن طُول وقِصَر البيت، في هذا المنظور، تابعٌ للإلقاءِ، أي للصوت لا للكتابة. وهو ما يعضد الكلام والخطابة، ويفصل السمع عن البصر.

ب) والجوابُ الثاني تقدمه لنا خالدة سعيد في قراءتها لقصيدة أدونيس **هَذا هُوَ اسْمِي** تقول خالدة :

«تطرح قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» قضايا متعددة. فهي منذ النظرة الأولى، تبدو جديدة مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صيغتْ بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظامُ الأصوات أيْ الوزن، خصوصاً أن القصيدة تستغل تفْعيلاَتٍ معروفةً لكنها لا تَوضّح (شكْليّاً) متى تنتهي الوحدةُ الصوتيةُ (أو ما يُسمّى الشطر والبيت)، ومتى تبدأ وحدة صوتية تالية. هكذا يترك للقارئ (إلا في المقاطع الغنائية) أن يكتشف ذلك. المسألة التالية التي تواجهنا في هذا التقسيم الصوتي هي أنه مألوف عرفْناهُ في البُحُور لكنه يتبدل مُنْتَقِلاً بين مُنْعطفاتٍ صوتية هي تفعيلاتٌ مشتركة بين الوزْنَيْن المتجاوِرَيْن. تجدُ نفسك بعدَ هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيْفَ تقْرَأُ هذه العبارة مثلا «هذيتُ كيْ أُحْسِنَ الموْت اصطَفَيْتُ النّهْدَيْن بيْنَ تَفَاليدي» هل تقرأ «هذيتُ، كي أُحسِن الموت اصطفيتُ...» أم «هذيتُ كَيْ أُحْسِنَ الموتَ، اصطفيتُ النّهْدَينْ بيْن تقاليدي» فتكون الفصحة بمثابةِ واو عاطفةٍ إطلاقاً أو واوِ نسقٍ، هكذا يصبح الهذيان واصطفاء النهدين، في حالة العطف المطلق، وسيلتين لإجادة الموت، وفي حال النسق يُصبح اصطفاءُ النهدين نتيجة لإجادةِ الموت» .[36]

35) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، ص ـ ص. 97 ـ 98.

36) خالدة سعيد، م.س.، ص ـ ص.87 ـ 88.

طرْحُ خالدة سعيد يركّز على القراءة لا على الإلقاء، وهي بذلك تستجيب لخطية النص الذي انتقل به الشعر المعاصر إلى ممارسة مغايرة، في الوقت الذي جعل صفحة الشعر متعددة. والانتقال من الإلقاء إلى القراءة البصرية يتضمّن الانتقالَ من اختزال النص الشعري في الصوت إلى إدراك «الرؤية في السمع».

ولكن خالدة، وهي تطرح أزمة البيت، من خلال أزمة الوقفة، تستند إلى اعتبار أول نص نشره أدونيس ضمن تجربة الكتابة. ولهذا فإن تباين حشيها القلق عن الموقف الفضائي لسارك الملائكة، يأخذنا من وضعية القصيدة إلى وضعية الكتابة، حيث يكون بناء الخطاب أوضح من بناء البيت، وحيث تصبح الوقفة، المحددة للبيت، خارجة على العادة في القصيدة المعاصرة وهكذا فإن الكتابة تصعّد من أزمة البيت فيما هي تطرح تحديها للمعيار القبْلي في التصنيف والتحديد، ومعها تكون الصفحة المتعددة، بخطيتها، تتدخل في إعطاء البيت سلطة في بناء المكان النصي.

إن هذه الوضعية الجديدة، الذي أصبح البيت يتمتع بها في الكتابة، تعود بنا إلى عنصر آخر من عناصر الكتابة التي كان أشار إليها أدونيس، وهو إلغاء الفصل بين الأجناس. بهذا المفهوم ندرك أن علاقة الشعر بالنثر، من الناحية البصرية، وبالتالي من ناحية بناء الخطاب، تتحول عمّا كانت عليه في الممارسات الشعرية السابقة على الكتابة. إن البيت، في هذه الحالة، ينزع من النثر سلطته دون أن يتخلى هو عن سلطته. فصفحة نص الكتابة لا تشبه صفحة النثر، في الامتلاء والفراغ معاً، فيما هي تتملّك حرية صفحة النثر في اتباع غواية مسار سطرها. لا شيء يمنعها من ذلك، فهي منقادة بجسد لا يعرف صاحبه إلى أين يسير ومتى يقطع السير. أما صفحة النثر فهي ملزمة بنهاية السطر حتى تنتهي الفقرة أو الجملة.

لهذا نقول إن إلغاء الفصل بين الشعر والنثر في الكتابة، يؤدي، من الناحية الخطية، إلى إعادة ترتيب البيت بمقدار مجهول ولا يتكرر. إنه أقصى حالات انتقال البيت في الشعر المعاصر من المجهول إلى المجهول. ومع ذلك فهو لا يضيّع أثره السريّ الذي يميزه عن سطر النثر.

ولا يكون البيت في الكتابة، ولا الصفحة المتعددة، قابلة القراءة خارج الدلالية النصية. فالخطي دال من دوال الخطاب، لا يوجد بنفسه ولنفسه، ولكنه يتفاعل مع عناصر أخرى لإنتاج معنى الخطاب. بهذا التوضيح نميز بين تعييننا لحدود البيت في الكتابة، ومعله في إلغاء الفصل بين الشعر والنثر، من الناحية الخطية، وبين قراءته ضمن النسق النصي في علاقة الخطاب بذات

الكتابة وتاريخها. وتمييزنا هنا هو ما نختلف به عن دراسات أخرى ترى إلى الخطي في النص كعنصر مستقل، لا تفاعل له مع غيره في الدلالية النصية. اختياران متباعدان، نوضح وجهتنا فيه دون أن نكون مُطالَبين بالدحض المفصّل للوِجْهات المختلفة عنه.

2.1.1. علامات الترقيم

تعرضنا في الجزء الأول (ص.138) لتعريف الوقفة. وحداثة نصوص الشعر المعاصر بدّلت قوانينها بحيث أصبح الفراغ متلازماً مع علامات الترقيم في تغْييبها، إثباتاً ومحْواً. وهذا يدعونا لإضاءة هذا الدال المتمثل في علامات الترقيم التي تواجهنا بها ممارسات الشعر المعاصر.

إن علامات الترقيم عنصر حديث، لم يكن معهوداً في قديم الثقافة الإنسانية، لأنه مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي «ليعوض الصوْتَ كليّةً بالعين».[37] هناك من القدماء من تحدثوا عن هذا العنصر،[38] في وقت كانت في الكتابة العربية عناصرُ موازيةٌ له، كالتصريع والقافية في الشعر، والفاصلة في القرآن، والسجع في الكتابة، ولكن مُصْطلَحَ الوقْفِ في القراءات القرآنية على الخصوص هو الأشد مطابقةً لوضعيةِ علاماتِ الترقيم، وذلك ما خصصنا له حيّزاً في الجزء الأول كما أشرنا سابقاً.

وظهر الترقيمُ في أوربا على يد الأُدبَاء، وخاصة في الفترات الأخيرة التي أصبحت فيها الممارسة غير الاعتيادية للغة مهيمنة.[39] والمَراجِع لشعرنا الحديث يلاحظ أيضاً أن ديوان البارودي متوفّرٌ على علامات الترقيم، وخاصة الفاصلة وعلامتَا التعجب والاستفهام التي تهْجُمَ على النص، ولا ندري أهَذَا من صُنْعِ عليٍّ الجارِم ومحمد شفيق، وهُمَا الضابطان والمُصَحّحان والشارحان للديوان (في النسخة التي نعتمدها على الأقل)، أم مِنْ صُنْعِ البارودي نفسه. ولكن هذا الهجوم مُفْتَقَدٌ في الشعر التقليدي لمحمد بن ابراهيم بخلاف ما نجده في ديوانه تحت نمط ما يُسمّيه بـ «الشعر المنثور»، حيث علامات الترقيم تسري في جسد النص كأنّها بذُور الجمال النّريّة. وهذه الإشارة لما هو عليه وضع هذا العُنصر في التقليدية دعوة للانتباه إلى الانتقال الذي أخذ يبرُز، منذُ البارُودي، من الطرائق القديمة إلى الحديثة. وستتآلف علاماتُ الترقيم مع العُنْوانِ في نصّ شوقي. ذلك ما حللناه في الجزء الأول أيضا.

37) Claude Gruaz, Recherches Historiques et actuelles sur la ponctuation, in Langue Française, N° 45, Fevrier, 1980, Larousse, Paris p. 9.

38) تشير نيما كاطاش Nina Catach لذلك قائلة :
«إنه ليس في الحقيقة إلا موضوعا منسياً، كما يحدث عادة في العلوم الإنسانية. فالنحاة الاسكندريون، والاسيون، وملاسنة النحو العلم تحدثوا عنه بتوسع». المرجع السابق، ص.3.

39) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

لا نكاد نعثر في الممارسة النظرية (النادرة كذلك !) للشعراء العرب الحديثين على ملاحظات تخص تقنيات ممارستهم النصية. ونكتفي هنا بذكر أن لعلامات الترقيم سرّاً، «وسرُّها الكبير، الذي هو أيضا أحدُ أسرار اللغة في حال المقام، هو وظيفة كونها مُخرجَ المشهد (...) فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غيْر الكلمات، برؤيتنا، ويدِنا، وجسدنا كله».[40] وهذه الوظيفة الرئيسة قابلة للتفريع إلى ثلاث، هي الوظيفة الدلالية، والوظيفة التواصلية، والوظيفة النحوية، وهي مستويات[41] تتدخل في بناء النص، ولها وضعية نسق[42] ذي علاقة بتقنية الكاتب في شرائط اجتماعية ـ ثقافية.

لقد كان جانْ كوهِنْ تعرض أثناء تحليله للمستوى الصوتي لأهمية علامات الترقيم في النص الشعري، وخاصة لتمفصل السيكولوجي والنحوي وما يترتب عنه من طريقة في بناء البيت على مستوى الوقفتين الدلالية والعروضية.[43] وهو ما يمَسُّ مباشرة نحويةَ أوْ لاَ نحوية اللغة الشعرية، حسب المتون، من كلاسيكية تتجنب الفصل بين الوقفتين الدلالية والعروضية، سعياً لتحقيق نحوية اللغة الشعرية، على عكس الرّمْزيين المتّجِهين في كتابتهم إلى خرْقِ نحوية اللغةِ بالفصل بين الوقفَتَيْن الدلالية والعروضية، فتكون علامَتَا الترقيم، النقطةَ والفاصلةَ، ميزةَ نهاية البيت الكلاسيكي فيما نهايةُ البيت الرمزي تتخلّى شيئاً فشيئاً عن علاماتِ الترقيم، مما يُصعِّدُ لا نحْوِية اللغةِ الشعرية، وهو ما يبلغ 52 ٪ عند ملاّرْمِي.[44]

ونختار عبر هذا التصور العام للشعرية البنيوية حين نرى إلى علامات الترقيم كدَوَالّ متفاعلةٍ مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب. وهذا يعني أن علامات الترقيم مؤرخةٌ بدورها للنص والذات الكاتبة معاً. ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية.

3.1.1. قوانين الوقفة

الوقفة، إذن، عنصر متفاعل مع كل من المكان النصي وعلامات الترقيم، فيما هي متفاعلة مع غيرها من عناصر العروض، ومن هذا التفاعل تنبني الأبْيَاتَ التي ينقسم إليها النص المعاصر. للوقفة أربعة قوانين تتحكم في بناء الأبيات، نتناولها بشيء من التفصيل.

40) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها
41) L.G. Vedenina, La ponctuation, in langue Française, op. cit., p. 60.
42) نينا كاطاش، المرجع السابق، ص.16
43) Jean Cohen, Structure du langage poétique, op. cit. p. 60
44) المرجع السابق.، ص.69.

1.3.1.1. الوقفة التامة

هذه هي وقفة النَمطِ الأوّليّ من الأبيات، حيث يكون البيت مُمْتَلِئاً بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية ، ونسميها القانون الأول. ومن نماذجها في عينة المتن :

1 ـ أجراسُ بُرْجٍ ضاعَ في قَرارَةِ البحرِ.
2 ـ ليْسَ نجْماً ليْسَ إيحاءَ نَبِيّ
3 ـ وليكُن وجْهيَ فيْنَا !
4 ـ النورسُ الأخير غَابَ، فالسُّرى فوْقَ صيمِ الماءْ
5 ـ نعْرِفُ الآن جَميعَ الامْكِنَةْ

تتقدم لنا هذه النصوص بدون قامة،[45] في الوقت نفسه الذي تتوقف فيه في مسافات متباينة، بالإضافة إلى توفر ثلاثة أبيات على علامات الترقيم؛ في نهاية البيت (1) نقطة؛ وفي نهاية البيت (3) علامة التعجب؛ وفي وسط البيت (4) فاصلة، فيما البيتان الاخران (2،5) ينتهيان بالسكون. إنها عناصر متداخلة ومتفاعلة في آن، ولكنها تبرز منذ البدء وضعية المُخْتَبَر التي أعطيناها للشعر المعاصر. فمن نماذج هذه الأبيات يتبيّن لنا أن الأبيات **مختلفةٌ**، وبهذا الاختلاف تخرج على النمط الأوليّ للبيت الشعري العربي، وتأخذ في بناء مسكن حر.

ليس هذا ما نُثْبِتُه وحده. فهذه الأبيات تنتهي بوقفة يتفاعل فيها الوزن بالتركيب وبالدلالة. إن طول أو قِصَر الأبيات يعود لعدد تفاعيل كل بيت، كما يعودُ لتأثير عدد التفاعيل في بناء المركّبات والدلالة معاً. وهكذا فإن هذه الأبيات تتوفر على عدد مختلف من التفاعيل التامة والمتجانسة من بيت لآخر.

وهكذا تكون التفاعيل تامة في جميع هذه الأبيات من غير أن تكون متساوية العدد من بيت لآخر. فالبيت (1) تتكرر فيه الوحدة الوزنية لبحر الرجز (فافاعلن) أربع مرات بتحولاتها (فافاعلن / فافاعلن / علن علن / علن)، وتتكر في البيت (2) الوحدة العروضية لبحر الرمل (فاعلن فا) ثلاث مرات بتحولاتها، وفي البيت (3) الوحدة الوزنية لبحر الرمل أيضا مرتين، وفي البيت (4) الوحدة الوزنية لبحر الرجز خمس مرات بتحولاتها (فافاعلن / علن علن / علن علن / فافا علن / فافا)، وفي البيت (5) تتكرر الوحدة الوزنية ثلاث مرات من بحر الرمل.

أما مُركّبياً ودلالياً فإن جميع هذه الأبيات تامة، بحيث هي ليست بحاجة لأي عُنصُر لا تكتمل إلاّ به. وقد أعطينا التحليل المفصل لهذا القانون الأول في الجزء الأول من الكتاب.

45) راجع الجزء الأول من هذا الكتاب الخاص بالتقليدية.

2.3.1.1. الوقفة الوزنية

هذه هي الوقفة التي رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين، كما فصلنا ذلك في الجزء الأول أيضاً. فالبيت في هذا القانون الثاني يكون تامّاً وزنياً، ولكنه ناقصٌ مُركّبياً ودلاليّاً. وقد لاحظنا في تحليلنا لنصوص الممارسة الرومانسية العربية أنه يستحوذ عليها، بعد أن أصبحتْ هذه الممارسةُ تهدف بناء المقطع ثم القصيدة، لتتخلى بذلك عن استقلال البيت. ويمكن القول بأن هذا القانون يستحوذ على الشعر المعاصر أيضا. ونماذجه في القصيدة المعاصرة منقسمة إلى نوعين :

(ب 1)

النهْرُ والموت ـ السياب

ـ بُوَيْبُ...

بُوَيْبُ...

إن كل بيت من هذين البيتين يتكون من وحدةٍ وزنية واحدة من بحر الرجز بعد تحولها (علان)، وعلامةِ الترقيم المحصورةِ في ثلاث نقط. وقد كان من الممكن قراءة هذا النوع الأول قراءة نحوية تأويلية تجعل منه بيتاً تامّاً من حيث جميع الوقفات المندمجة في وقفة واحدة، ولكن علامة الترقيم تلغي الاحتمال. فـ (هذا) المبتدأ المحذوف الذي يظل مكانه ممكناً يَبْطُلُ بعلامة الترقيم التي لها هنا وظيفة نحوية، فيكون البيت بذلك تامّاً وزنيّاً، ولكنه ناقص نحويّاً ودلاليّاً.

(ب 2)

أوّل الاجْتِيَاح أدونيس

1 لا تقولوا : جُنِنْتَ

2 جُنُونيَ أخلاقُكُمْ / أتيْنَا

3 ورسَمْنَا الحقُولْ

4 جسداً يتفتّحُ، كُنّا نقُولْ

5 لوْ نجرّ، ونغْتَصِبُ الكوْنْ

6 جِئْنَا

B النّهْرُ والموْت ـ السياب

1 الماءُ فِي الجِرَارِ، والغروبُ فِي الشّجَرْ

2 وتنْضَحُ الجِرَارُ أجْراساً مِنَ المَطَرْ

3 بِلَورِهَا ينُوبُ فِي أنِينْ
4 «بُوَيْبُ... يا بُوَيْبُ !»
5 فيدلهِمُّ فِي دَمِي حَنِينْ
6 إلَيْكَ يا بُوَيْبُ،
7 يَا نَهرِيَ الحزينَ كالمطَرْ.

III صخْرَة الأَضواء ـ الخمار الكنوني

1 رأَيْتُ وجْهَ العائدِين الذّاهِبِينَ قبْلِي
2 لاَ ينْبِسُونَ قوْلاَ
3 لا يَصِفونَ ظِلاً،
4 يا عائدين إنْ تقُولوا
5 أوْ لاَ، فمَا يشُوقُني الوصُولْ
6 هلْ ثمّ غيرُ الرّمْلِ ؟

هذه النماذج جميعها تخلصت الأبيات فيها هي الأُخرى من القافية، باستثناء البيت الأول من نموذج أدونيس الذي يتوفر على غازِلَةٍ (سنعود لذلك)، إضافة إلى أن علامات الترقيم تكثر في هذا النوع، حيث ينتهي آخر بيت من النموذج الثاني بنقطة والثالث بعلامة استفهام فيما الأول لا يعيّن أيّ علامة، باستثناء البياض.

إذا كان البيت الأوّلُ من نموذج أدونيس يطرح وضعية خاصة (سنعالجها) فإن كل بيت من أبياته المثبتة أعلاه تامّةٌ وزنياً. فهي تكرر الوحدة الوزنية لبحر الخبب مرتين في البيت (3)، وأربع مرات في البيتين (4) و (5) وتوجد مرة واحدة في البيت (6)؛ وأبيات السياب تتكرر فيها الوحدةُ الوزنيةُ لبحر الرجز أربع مرات في في البيتين (1) و(2)، وثلاث مرات في (3)، ومرتين في (4)، وثلاث مرات في (5)، ومرتين في (6)، وثلاث مرات في (7)؛ والوحدة الوزنية نفسها لبحر الرجز تتكرر في قصيدة الخمار الكنوني أربع مرات في البيت (1)، ومرتين في البيتين (2) و(3)، وثلاث مرات في البيت (5)، ومرتين في البيت (6) مع وجود (فا) إلى جانب وحدتين وزنيتين في البيت (4)، وليس لها أي علاقة بما بعدها في البيت (5).

وتؤكد هذه النماذج على انْفِلاَتِ الذات الكاتبة من المُتمَاثِل والمُتَساوي لتأخذ الدوّالُ حريةً أكبر في بناء البيت، وهنا يصبح المَقِيسُ مُنْفَلِتاً من عِقال التكرير المتماثل للوحدات، في الوقت نفسه الذي كانت الزحافاتُ والعلل قد فتحتْ للدوال طريقَها. إلا أن هذه الحرية ظلت مع ذلك

مقيدة باكتمال الوحدة الوزنية في جميع الأبيات، وهو ما يعطي للوقفة إمكانية التحقق في نهاية كل بيتٍ. إنها إمكانيةٌ وليست إجباراً. لأن عدم توفر الوقفة المركبية والدلالية، وبالتالي عدم إثبات النقطة في نهاية كل بيت، أو فاصلة على الأقل، يترك إلغاء الوقفة مفتوحاً. وبهذا يتفاعل دالُّ علاماتِ الترقيم بالعنصرين المركبي والدلالي. في الفاصلة والنقطة لهما وظيفةٌ نحوية، للأولى الربطُ وللثانية انتهاءُ التركيب. والأبيات بمجموعها تعتمد عناصر أخرى لتحقيق الربط بينها أكان أداة الربط :

3 وَرَسَمْنَا الحقُولْ

2 وَتَنْضَحُ الجِرَارُ أجْراساً مِنَ المَطَرْ

5 فيدلُهمُّ في دَمِي حَنِينْ

أم كان رابطاً نحوياً :

4 جسداً يتفتّح، كُنّا نقُولْ

5 لَوْ نجيءُ، وننْتَصِبُ الكوْنَ

3 بلَوْرَهَا ينُوب في أنِينْ

6 إليْك يا بُوَيْبْ

5 أوْ لاَ، فما يشُوقُني الوصُولُ

فجميع بدايات هذه الأبيات تُحقِّقُ تتْميماً للمركبات الموجودة في الأبيات السابقة عليها، فلا يمكن أن تتحقق الوقفة المركبية والدلالية إلا في استرسال الأبيات. أمْ كان تكريراً لفظيا :

7 يا نَهْرِيَ الحَزِين كالمَطَرْ

3 لا يَصِفُون ظِلاً

وهذان النموذجان يبدأان بتكرير عنصر نعثر عليه في السابق على البيتين، كياء النداء الموجودة في البيت (6) من نموذج السياب، أو البيت (2) من نموذج الخمار الكنوني. وهذه الطرائق في الربط بين الأبيات تتفاعل مع علامات الترقيم لتجعل من الأبيات بمجموعها وحدةً تامةً بعد أن أصبحت الأبيات، مفردةً، تُحقق وقفتَها العروضية دون الوقفةِ المركبيةِ والدلالية.

3.3.1.1. الوقْفَةُ المُرَكَّبِيّة والدّلاليّة

هذا القانُون الثّالث نقيضُ السّابق. فالوقفة الوزنية هي الناقصةُ هنا، فيما الوقفةُ المركبية والدلالية ماثلة في البيت. ولا يتوفر البيت في هذه الحالة على قسمة أيضا. كما أن اختلاف الأبيات في الطول والقِصَر يتحدد بالوقفة المركبية والدلالية التي ينتهي بها البيت، إلا أنّ هذه

الوقفة يستحوذ عليها الدالُّ الوزني الذي يُجْبِرُ النص على الارسترسال في البيت الموالي أو الأبيات الموالية، فتحققَ الربطَ بين الأبيات على غير النحو الذي عهدناه في القانون الثاني وتكونُ غوايةُ الاسترسال سريةً بقدر ما هي علنيةً حيث الانجذاب نحو الآتي يختفي عن العين الساذجة ليفترس تحكُّمُها الوهميَّ في الوقفة. وهذان نموذجان لأدونيس ودرويش :

1 ـ لا تقولوا : جُنِنْتَ،

جُنُونِيَ أَحْلاَمُكُمْ / أَتَيْنَا

2 ـ وأُريدُ أنْ أتقمّص الأشْجَارَ

قد كذبَ المساءُ عليْهِ، أشْهد أنني غطّيْتُه بالصّمْتِ

قُرْبَ البحْر

أشهدُ أنّني ودّعْتُه بين النّدى والانْتحارْ.

والعنصر الذي يثيرنا، منذ الوهلة الأولى، هو علامات الترقيم التي تمثلها الفاصلة (البيت الأول) والعارلة (/) (البيت الثاني) في نموذج أدونيس، والنقطة (البيت الأخير) في نموذج درويش. ولهذه العلامات فعْلُها وتفاعلُها أيضاً. نموذج أدونيس من بحر الخبب كما قلنا سابقاً، ولكننا علّقنا وضعية البيت الأول فيه لتناوله هنا. إن هذا البيت الأول تتكرر فيه وحدتان وزنيتان (فاعلن / فاعلن) وينتهي البيت بـ (فـ) التي تنتهي في البيت الثاني، حيث نجد (علن / فـ علن / فاعلن) ثم بعد العازلة هناك (علن فا). إن الوحدة الوزنية الناقصة في البيت الأول تليها الفاصلةُ، فيكون الربط بعنصرين هُمَا الوزنُ وعلامةُ الترقيم، وبذلك يتصل البيتُ الأوّلُ بالبيت الثاني. أما العازلة المثبتةُ في وسط البيت فهي تأتي مباشرةً بعد نهاية التفعيلة الثالثة من بحر الخبب وقبل تفعيلة المتقارب التي عالج وضعيتها كمال أبو ديب.[46] ولكن هذا البيت الأول من ناحية ثانية تامٌّ من حيث الوقفة المركبية والدلالية لأن «جُنِنْتَ» هي جملة مقول القول.

ولتوضيح الوقفة الوزنية الغائبة في نموذج محمود درويش نقدم التقطيع الوزني التالي لها :

1 ـ فـ علن علن / فـ علن علن / فافا عـ

2 ـ لن / فـ علن علن / فـ علن علن / فـ علن علن / فافا علن / فافا عـ

3 ـ لن / فافا عـ

4 ـ لن / فـ علن علن / فافا علن / فافا علن / فافا علن /

46) كمال أبو ديب، في البنية الايقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص.69.

إنه بحر الكامل الذي وحدتُه الوزنية هي (فـ علن علن) المتحولة إلى (فـافـا علن). وما نعثر عليه في نهايات الأبيات (1، 2، 3) هو أن الوقفة الوزنية غير متحققة ولا نقف عليها إلا في البيت الرابع وبعدها نقطة. غياب الوقفة الوزنية يقابله وجودُ الوقفة المركبية والدلالية في البيتين الأول والثاني. فالمركّب الفعلي تامٌّ في البيت الأول وكذلك في البيت الثاني، ولكن الدال الوزني، إلى جانب علامات الترقيم وعنصر الربط النحوي، يترك الأبيات مترابطةً فيما هي مفككة حتى تبلغَ نقطةَ البيت الرابع.

مع هذا القانون تبرز الصفحة المتمددة، حيث الوزن يتفاعل مع بياض الورقة وعلامات الترقيم هو بحث عن حرية أكثر في اختراق الذات الكاتبة للدوال فيما هو يؤرخ لهذه الذات بتاريخ غير الذي يلتصق بالقانونين الأولين. ولا شك أنّ القدماء مهما تساهلوا في القانون الثاني وتنازلوا عن التضمين فإنهم لن يقبلوا حتما انقسامَ الوحْـدَةِ الوزنية على ذاتها من بيت لآخر، في الوقت الذي لا يكون بحاجة لذلك مركبياً ودلالياً. هو ذا فِعْلُ إفرَاغ البيت ينْبَثِقُ، والمحوُ، الذي يكتسح المقُول ليصبح الفراغ دالاً هو الآخر، يخط بطريقته الخاصة ما يخطه الامتِلاء.

4.3.1.1. وقْفَةُ البَياض

تنتقل الممارسة النصية في الشعر المعاصر من خلال القانون الرابع للوقفة إلى مسحه الكتابة التي تتشاطرها مع القانون الثالث، وهي بذلك توسّعُ مفهومَ المُخْتَبَر في حداثة الشعر المعاصر في الوقت نفسه التي تدْخُل فيه الذات الكاتبة مسكناً جديداً يحتل فيه المشهدَ النصيُّ غايةَ التعدُّدِ كما تخرج فيه الذات الكاتبة على أنماط التقْعِيد التي كانت حوّلتْها من قبلُ إلى جسد خضُوع لا يمْلكُ أيّ قدرة على الاحتجاج، فيكون المَقِيسُ والمعْدُودُ مَهَدّداً بما لا يقبل القياسَ والعدّ. والدوالُّ وحدها تعْرفُ أسرارَ اختراق الممنوعاتِ كما المنسي والمكبوت. نأتي بنموذج لأدونيس من قصيدة هذا هُو اسْمي :

دهْرٌ مِنَ الحَجَر العَاشِقِ يمْشِي حوْلِي أَنَا العَاشِقُ الأولُ للنار
تحبُّل النَّارْ   أيّامِيَ نارٌ أُنْثَى دمٌ تحْتَ نهْدَيْهَا صَلِيلٌ والإبطُ آبارُ دمْعٍ نهرٌ تائِهٌ وتلْتَصِقُ
الشمسُ عليْهَا كالثوْبِ تزْلِقُ   جُرْحٌ فرّعتْه وشَمْشَمْتُه بباءٍ وبهارٍ (هَذَا جَنِينُكِ ؟) أحْزَانِيَ وردٌ.

تنفجر مع وقفة البياض أزمة البيت في الشعر المعاصر، حيث نفتقد المعيار السائد في تعيين حدود البيت، وفي تعيين حدود الشعر والنثر، أو الشعر والأجناس الأدبية الأخرى. إن البياض يتدخل في إعادة بناء البيت وفق تاريخ بناء النص العربي، أكان شعرياً أم غير شعري وقفة

البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص.

إن ملارمي كان يرى أن البياض حجة البناء. «الصمتُ هو البذخ الوحيد بعد القوافي».[47] ذلك ما جربه في بناء **قصيدة النرد**، لأن بناء البياض في هذه القصيدة يفتح الشعر على مصير الشعري والكوني في آن. وإذا كان أدونيس تحدث عن الفضاء في نص الكتابة إجمالاً، دون اختبار المعرجات الضرورية، وكان يفصل بين الكلام والكتابة، فإن وقفة البياض في **هذا هو اسمي** تمنحنا إمكانية هذا الاختبار، من حيث هو ضروري لتأمل تاريخية الخطاب، وتأمل التفاعلات العجيبة التي تكسب النص ابتهاجاً فيما هي تستدعي الذاكرة وتمحوها في لمح البصر، من غير أن تكون وقفة البياض محواً وحده للعبور في لغة الأسلاف وجسد الأحفاد.

كانت قصيدة **هذا هو اسمي** صدرت للمرة الأولى[48] وقد استحوذت عليها العارلة لتأخذ مكانة القاسمة، ولكنها في الطبعة الأخيرة التي نعتمدها تخلتْ عن علامة الترقيم هاتهِ لتعطي لمكانها فراغاً مشْحوناً. وإلغاء العارلة يندمج في مفهوم الممارسة النصية العربية الحديثة للمعاودة التي كان خليل مطران مُنْتَبهاً إلَيْها، وهي تفيدنا ثانية أن النص متجددُ الكتابة، بمعنى أنه ناقصٌ دوماً، وليست المعاودة اللانهائية إلا تأكيداً على النقصان كعُنصر ملازم للنصّ والكتابة.

متى يبدأ البيت الشعري في هذا القانون ومتى ينتهي ؟ أول ما يتعرض للهدم مع هذا القانون هو البداية التي تؤول إلى النهاية، لأن البيت الشعري هنا ينْتَهي ليَبْدَأ ولا يَبْدأ لينْتَهيَ إنها البداية المتجددة باستمرار مع فعْلَيِ الكتابة والقراءة في آن. وبدلاً من الجَسَدِ الملتئم الخاضع للمعدود والمقيس، والتابع لقواعد العروض السابقة على الممارسة النصية، نكون أمام الجسد المُقَطَّع الذي يخْتَرِقُ عقْلانيةَ القواعد، ليندمج كلية في مسار التوّالّ التي لا تضبطها قصيدةٌ وهميةٌ أو عُلْوِيّة حيث «لاَ يَد عَليّ» كما يقول أدونيس في هذه القصيدة نفسها.

على أنّها في الكتابة، كممارسة قصوى في الشعر المعاصر، تدخّلَتْ لا لإحْداثِ التوازُنِ والتناظُرِ وبالتالي التوازي والتساوي بين شطْرَيِ البيت، كما في نمَطِهِ الأوّلِيّ لدى العرب القدماء أو التقليدية، بل لتُقيم توازِيّاً من نوع جديد ينضبط للإمْعَانِ في التفكّك. تنبثقُ القاسِمَةُ في المكان الذي لا ننتظر فيه انبثاقها. هكذا تنقسم القصيدة، مع الكتابة، إلى أبياتٍ مضادة تَنْبَنُها فراغاتٌ تُبادِلُ المكْتُوبَ غوايةً وإغراءً متمادِيَيْنِ في إعادة بناء نص له التوازي بين السواد

(47 Mallarmé, Oeuvres complètes, op. cit., p. 310.
وهذا التصور مأخوذ من قصيدة ضربة نرد لملارمي.

(48 مجلة **مواقف**، ع 4، السنة الأولى 1969، ص.89.

والبياض. ويكون البياضَ، بهذا المفهوم، عنصراً أساسيا هو الآخر في إنتاج دلالية الخطاب. إن إيقافَ البيت في نقطة مّا من انطلاقه، أو انبثاقه في نقطة مّا من فراغه، يمضّدان بلاغةَ المحْو التي تُناقِضُ بلاغة الامتلاءِ في القصيدة التقليدية، ويَظلُّ البياضَ، تبعاً لذلك، رَحِماً تتجمْهَرُ فيه احتمالاتُ كتابةٍ منذورةٍ لاسْترسالِ المحْو، حيث القارئ وحده يستطيع مَلْءَ الفراغِ كلَّ مرةٍ يقرأ فيهَا النصّ، وبتمدد القراءة يتمدد فِعْلُ الكتابة أيضاً. بهذا المحو تشرعُ القصيدة في اجتيازِ ليل سفَرِها «مَاحِياً كُلَّ حِكْمَةٍ». وليس بمقدورنا أن نعتبر المكان مُلْغًى ولا أن نعتبرَ الإبدال الذي عرفتْهُ القصيدةُ العربيةُ المعاصرةُ محْصُوراً في الدال العروضي وحده. وهنا تتبدّل وضعية الخطاب، كما تتبدل وضعيةُ القارئ معاً. وهنا، كما ترى كُرِيسْطِيفَا، «يجِبُ الإلْحَاحُ على خصيصة» البنية «الجَديدة، خَصيصَة المعْنَى الجَديد، خصَيصة الجهَاز المنْتُوج من قِبَلِ النّص».[49]

2.1. الوَزْن

إن إعادة بناء النص الشعري المعاصر، متلازمة مع إعادة بناء البيت، وها هيَ الوقفة تكْشِفُ من جديد عن نواتها المُهَيْمِنة، بعد أن غيّبَهَا التقليدُ زمناً طويلا.[50] وما يثبت حجة إضافية لهيمنة الوقفة هي الوضعيةُ الوزنيةُ للبيت في الشعر المعاصر، التي تمارس فيها التفعيلةُ طريقين أساسيتين هما :

1.2.1. الوحدة الوزنية : انطلق البيت الشعري، منذ الشعر الحر، من قسرية قانون تساوي وتوازي التفعيلات بين جميع أبيات القصيدة، كما في الشعر التقليدي، أو بين أنماط الوحدات المُكَوِّنَةِ للمقطع، كما في المُوَشّح والشّعر الرومانسي العربي. والانفِكَاكُ من قسرية هذا القانون أُعْطَى للتفعيلة في البيت قوانينَ أُخرى، تبعاً لنوعية التفعيلة، التي تنقسم إلى قانونين أساسيين :

أ ـ التفعيلة التامة : وهي ما عنَتْهُ نازك الملائكة بقولها : «أساسُ الوزْنِ في الشعر الحر أنه يقومُ على وحْدَةِ التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحريةَ في تنويع التفعيلات في الأشطرِ متشابهةٌ تمام التشابه».[51]

ولنا في نماذج العينة دليلٌ على هذا القانون. فقصيدة **النهر والموت** للسياب وفيةٌ له بتمامِها، وجميعُ أبياتها تعتمد امتلاء التفعيلة التامة لبحْرِ الرجز. وقصيدة **ليس نجماً** لأدونيس

49) Julia Kristeva, **La révolution du langage poétique**, op. cit., p. 285

50) راجع على «الأقل تعريف الشعر كما جاء في كاتب الجلطلي **المتزع البديع**، وقد عرضنا لذلك مفصلا في الجزء الأول من هذا الكتاب، ويمكن الرجوع إليه، ص.135

51) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، ص.61.

سير على القانون ذاته، فجميع أبياتها تخضع لامتلاء التفعيلة التامّة لبحر الرمَل، وقصيدة **صحوة الأضواء** للخمار الكنوني لا تحيد عن هذا القانون من خلال بحر الرجز (باستثناء البيتين 15 و16) ويتفاعل هذا القانون الأوّل للتفعيلة مع القانونين الأول والثاني للوقفة من حيث تمامُ الوقفةِ الوزنية فيهما.

ب ـ **التفعيلة الناقصة** : وهي التي تتوزّع بيْنَ بيتَيْن، ولا يمكن، في هذه الحالة، أن تكون التفعيلة ناقصة إلا في نهاية بيت وبداية البيت الموالي له، فلا تشمل بذلك وسطَ البيت فضْلاً عن بداية البيت الأول. ذلك ما حَكَمَ قصيدة محمود درويش التي قدَّمْنا نموذَجَهَا من خلال الأبيات الأُولى لـ **تلْكَ صُورَتُها وهَذَا انتحَارُ العَاشِق** (راجع بداية الوقفة). ولنا نموذجٌ آخر في قصيدة **قصائِد إلى ذاكِرَةٍ منْ رَمَاد** للخمار الكنوني. فهذه القصيدة بمقاطعها الخمسة يستحوذ عليها بحْرُ الخبب، مع استثمار التفعيلة الناقصة في نهاية وبداية أغلب أبياتها :

1 ـ رايَةٌ تتناسَلُ أَوْ تتمزّق فِي صخَبٍ وتَّنِيٌّ
2 ـ غدتْ رايتيْنِ
3 ـ غَدَت مِزَقاً
4 ـ كُلَّما اشتعَلَتْ لعَنَتْ أُخْتَهَا
5 ـ تغْسِلُ الدّم بالفَرَحِ المَجِيّ
6 ـ أكانَ انهِزاماً
7 ـ لِمَنْ ؟
8 ـ أو كَانَ انتِصاراً
9 ـ علَى مَنْ ؟
10 ـ فمَا أَنتَ ذَا أيُّها البرقُ بعْدَ اشتِعَالِكَ
11 ـ تشكّن بيْنَ رمَادِكَ
12 ـ كالمَاءِ في الكأسِ
13 ـ يفْقدُ ذاكرةَ البحْرِ، زرقَتَهُ
14 ـ يتحوّلُ مِنْ كائِنٍ سرْمديٌّ
15 ـ التلوُّنِ والهيجَانِ
16 ـ إلى جسدٍ دائريٌّ
17 ـ غريبٍ عن اللّوْنِ والموْجِ

18 ـ يسكُن بيْن الزُّجاجِ
19 ـ وبيْن النزُوع إلى البَحْرِ.

البيت الأول ينتهي بتفعيلة ناقصة (فا) تُتَمِّمُهَا (علُن) في نهاية البيت (2) الذي هو نفسه ذو تفعيلة ناقصة في نهايته (فـ) تتمها (علن) في بداية البيت (3) الذي نهايته ذاته تفعيلة تامة، وهو ما يتحقق في البيت (13). وما عدا هذين البيتين تنتهي الأبيات جميعها وتبدأ بتفعيلة ناقصة.

وهذا ما نجده أيضا في قصيدة السياب **المَسِيحُ بعْدَ الصَّلْب** :

1 ـ هَكَذَا عُدْتُ، فاصْفَرَّ لمَّا رآني يهُوذا...
2 ـ فقَدْ كُنْتُ سِرَّهْ

لقد سمّت نازك الملائكة بالتدوير هذه الفعيلة التي تظل ناقصة في نهاية البيت ثم تعثر على تمامها في بداية البيت الموالي، وسبق لنا في الجزء الثاني الخاص بالرومانسية العربية (الفصل III، ص ـ ص. 86 ـ 92.) ملاحظة أن مصطلح التدوير غير متداول لدى القدماء المشهورين، وأن تعريفه غير محدد. وبدله استعملنا مصطلح الإدماج الذي يقول به ابن رشيق. والإدماج، في الشعر المعاصر، لا يتعلق بدمج الشطر الأول في الشطر الثاني من الناحية الوزنية، بل دمج بيت في غيره، وقد يشمل الإدماج أبيات مقطع أو قصيدة بكاملها.

منذ السبعينيات أصبح الإدماج خصيصة سائدة في بناء البيت لدى الشعراء المعاصرين، وهو بالتأكيد استمرار في بحث عن حرية يتطلبها بناء مسكن حر، له فاعلية تجديد الحيوية النائية للنص. ولا شك أن تراجع نازك الملائكة عن رفضها له في الخمسينيات يعود لفطنتها (المتأخرة) لما أعطى الإدماج لبناء البيت من إمكانيات كانت شبه مجهولة من ذي قبل.

ويقترح علينا أدونيس نموذجاً آخر للتفعيلة الناقصة في قصيدة **بابل** التي تمارس التفعيلةَ الناقصةَ بطريقتين؛ أولاهما هذه التي وجدْناها لدى كل من محمود درويش والسياب والخمار الكنوني، حيث التفعيلةُ الناقصةُ تكُون في نهاية البيت لا في وسطه، ولا تُسَمّى في هذه الحالة ناقصة لأن هناك ما يُتَمِّمُهَا في بداية البيت الموالي؛ وثانيتُهما يسلك فيهما النص تركَ التفعيلة ناقصةً دونما بحث عن إتمامها، ولا يشترط أن تكون التفعيلة في نهاية الأبيات بمفردها. هذه أبيات من **قصيدة بابل** :

1 ـ في رَأْسِ امرأةٍ من قحْطَان يطيرُ حِصَانٌ
2 ـ في رأْسِ حِصَانٍ طرْوَادِيٌّ
3 ـ عربيٌّ يهْذِي

4 ـ «سَتَرى أَحْشاءَكَ فوْقَ رَغِيفٍ

5 ـ سَتَرَى زمَناً يتقدّم قبْراً قبْراً...»

6 ـ دارَ المجنُون يُسَائِلُ : أيْنَ الشمسُ، وأيْنَ الأُفُقُ، وماذَا يحْمِلُ

7 ـ هذَا الآتِي :

8 ـ عُنُقاً أوْ سِكِّيناً

9 ـ يسْأَلُ : كيْفَ أظلُّ شرارةَ حرْقٍ !

10 ـ مِنْ أيْن أتيتَ ؟ وكيْفَ ؟ ومَاذَا ؟

11 ـ أرْضُكَ مملكَةُ التدْجِين، وأنْتَ عَصِيٌّ

12 ـ أتظلُّ عصيّاً ؟

لهذه المجموعة الأُولى من الأبيات أن تكون كافيةً في توضيح الطريقتين معاً، وبغية التحليل نضع التقطيع الوزني، للأبيات :

1 ـ فا / فافا / فـ علن / فا / فافا / فـ علن / فـ علن / فا

2 ـ فافا / فـ علن / فافا / فافا / فا

3 ـ فـ علن / فافا / فا

4 ـ فـ علن / فافا / فـ علن / فـ علن / فا

5 ـ فـ علن / فـ علن / فـ علن / فـ علن / فافا / فا

6 ـ فافا / فافا / فـ علن / فـ علن / فافا / فـ علن / فافا / فـ علن / فافا / فـ عـ

7 ـ لن / فافا / فا

8 ـ فـ علن / فافا / فافا

9 ـ فا / فـ علن / فـ علن / فـ علن / فـ علن / فا

10 ـ فافا / فـ علن / فا علن / فـ علن / فا

11 ـ فا / فـ علن / فـ علن / فافا / فـ علن / فـ علن / فا

12 ـ فـ علن / فـ علن / فا

الطريقة الأساس، وهي القانون الثاني للتفعيلة، بيِّنَةٌ من خلال الأبيات 7/6، 11/10. في البيت 7 تكون البداية بتتمة التفعيلة الناقصة (فـ عـ) في نهاية البيت 6، والمتحولة إلى (فـ علن)، وفي البيت 11 تتمة التفعيلة الناقصة (فافا) في نهاية البيت 10؛ والطريقة الثانية هي التي يصر فيها النص على عدم إتمام التفعيلة، وهو ما يحكم وضعيتها في بداية ووسط ونهاية البيت 1،

وبداية ونهاية البيت 9، ونهاية الأبيات 2، 3، 4، 5، 7، 11، 12. إنه القانون الفرعي للقانون الثاني. كيف نقرأ هذا القانون الفرعي ؟

يقترح علينا كمال أبو ديب قراءة نبرية «أوسع من عروض الخليل»[52] بغية استكشاف البنية الإيقاعية برمتها، ولكنه في معالجته لهذا القانون الفرعي يركز على تماثل بعض التفاعيل وإبدالها، وهو ما فعله مع نموذج أدونيس في بحر المتدارك،[53] ثم يعلق على التحولات الوزنية في نص أدونيس قائلا :

> «التشكُّلُ يبدأ بـ (ـ 0) فهو «المتدارك»، لكن الشاعر، هنا أيضا، يأتي بوحدة قيمتها (3) لكنها تتألف من (2 + 1) بدلا من (1 + 2). نظام الخليل يرفض تقبُّلَ عمَلِ أدونيس هنا، بينما يكتفي النظامَ الجديد بوصفه، مشيراً إلى اعتماده على الأسس الرياضية ذاتها التي تتخلل حركة الإيقاع في الشعر العربي القديم، مع تجاوُز الشَّرْط المتعلق بموقع النواة (ـ ـ 0) أحيانا».[54]

ويعود كمال أبو ديب في دراسة لاحقة[55] لتوسيع البحث باختياره لثلاثة نماذج هي لأدونيس وممدوح عدوان وعلي الجندي. ويرى الباحث أن التطور الإيقاعي يستند إلى مبدإ التركيز «الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية، هو النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عدداً من المرات) سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، خلْق تنويع إيقاعي غني».[56]

ويبدو أن التحليل المقدم لإبدال الوحدة الوزنية (فاعلن) بالوحدة الوزنية (علن فا) بحاجة لاستقصاء أكثر بخصوص الأوضاع المتباينة لورود (فاعلن) في الممارسات النصية المتعددة التي يستحوذ عليها بحر المتدارك (الخبب)، كما هو الحال في **قصيدة بابل** لأدونيس،التي اجتزأنا منها الأبيات الأولى كنموذج للتحليل، أو قصيدة السياب **المسيح بعد الصلب** التي يمكن العودة إليها، بل يمكن أن نعمّم الاستقصاء ليشمل نموذج ممدوح عدوان الذي يستشهد به كمال أبو ديب. وهذه الخطوة تتطلب قلْباً منهجياً يعتمد الخطّي بدل الـسُّمّيّ، ويميز بين ما هو عروضي وما هو

52) كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية**، م.س.، ص.96.
53) المرجع السابق،، ص.67.
54) المرجع السابق، ص.88.
55) كمال أبو ديب، نحو قوانين بنيوية لتطوير الإيقاع الشعري : ظواهر في الشعر الحديث، ضمن كتاب : **بنية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
56) المرجع السابق ، ص ـ ص.93 ـ 94.

إيقاعي. ذلك مسارنا الذي يتخلى عن تقديس الرياضي في الإيقاع، كما ذكرنا ذلك سابقاً، لأن كمال أبو ديب يقرأ الإيقاع في ضوء الرياضيات أيضاً، وهو ما يجعل طموحه النظري مشدوداً إلى المقيس والمعدود، بدل الرؤية إلى الإيقاع في ضوء ما يتعدى العد والقياس.

إن ما نجده في نموذج أدونيس ليس إبدال (فاعلن) بـ (علن فا) بل هو استثمار النواة الوزنية (فا) بدل الوحدة الوزنية (فاعلن)، وهكذا نرى النواة (فا) في أمكنة موزعة من الأبيات كما بيّنا أعلاه. نعم، لقد أدرك أبو ديب «أن أي محاولة لتقديم تفسير الظاهرة المدروسة بعزلها واعتبارها ظاهرة محلية ترتبط بتركيب البيت الشعري الواحد ستخفق أيضاً في تفسير الظاهرة»،[57] وهذه الملاحظة الصائبة تعني اعتبار النص الشعري في كليته، وقد أصبح ينقسم إلى أبيات عكس ما كانت الأبيات في القديم هي المؤلفة للقصيدة، ولكن كمال أبو ديب لم يطبقها على نموذج ممدوح عدوان. فالنسخة «التي اقتبس منها النص، وهي نسخة مهداة من الشاعر، صحّحَ الشاعر تسكين «الثمينْ» وحوله إلى كسر. لكنه أبقى السكون على الكلمات الأخرى».[58] ولكلمة «صحّح» هنا دلالة، فهي من بين ما تعنيه أن كلمات (عليه، المقبلينْ، الحزينْ، الأغنياءْ، لاجئينْ) كان يمكن أن تكون مصحّحةً هي الأخرى، ويُحوّلُ سكونُها إلى كسر (ولو أن هاء كلمة «عليه» غير مشكولة)، وعدم خضوعها للكسر «الثمينِ» معناه أن هناك عدم تجانس وزني، ولا يبين لنا هذا اللاتجانس إلا في بداية البيت الموالي التي تنبني انطلاقاً من (علن) بدل (فـ)، نواة الوحدة الوزنية للبحر المتدارك. وفي هذه الحالة ستكون ملاحظة كمال أبو ديب بصدد قراءة الظاهرة مفيدة **لو أن مفهوم الوقفة كان حاضراً في التحليل**، إذ عندها سنجد أن الأبيات المقصودة من قصيدة ممدوح عدوان تعتمد الوقفة المركبية والدلالية دون الوقفة الوزنية، وبالتالي سنقرأ الإبدالَ الوزني في ضوء التفعيلة الناقصة، وهو ما لا يمكن الإقرار به والبرهنة عليه إلا في ضوء مفهوم الوقفة، وبالتالي الانتقال من القراءة السمعية إلى الخطية.

ومن غير إطالة (قد تكون لها أهميتُها) نرى أن الشاعر العربي المعاصر لم يقم دائماً بإبدال (فاعلن) بـ (علن فا)، بل أصر على اعتبار النواة (فا) عنصراً مستقلاً يمكنه هو الآخر أن يسهم «في كسر الرتابة» بحسب تعبير كمال أبو ديب، رغم أن الفصل الوزني، كذلك، لا يضيء لنا بمفرده أهمية هذا الإبدال، فلا بد من قراءته في تفاعله مع الدوال الأخرى لبناء نسق الخطاب وإنتاج دلاليته.

57) المرجع السابق، ص.101

58) المرجع السابق، ص.97

2.2.1. التشكيلة الوزنية

كانت نازك الملائكة ترى إلى بناء الوزن في البيت الحر من خلال اعتماده قوانين قبْلية لاستعمال الوزن كوحدة أو كتشكيلة. وإذا كانت انتصرت لتفضيل الوحدة الوزنية في البحور الصافية، وحددت شرائط استعمالُ البحور الممزوجة، فإنها ألفت مجموعة من البحور من التداول في القصيدة الحرة. تقول نازك :

«وأما البحورُ الأُخرى التي لم نتعرّض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلُح للشعر الحر علَى الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها. وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرارُ قياسياً في تفعيلاتها كلِّها أو بعْضها.
وأما ما حاوله بعض الناشئين من أنْ يكتبُوا شعراً حُرّاً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل».[59]

لم يخضع الشعراء المعاصرون لهذا المنع ولغيره من المعايير المجردة للأُفق العربية،[60] بل غامروا خارجه في بناء البيت، بحثاً عن حريته وحريتهم في آن، وهكذا فإن السياب أفاد في بعض قصائده من التشكيلة الوزنية، المعتمدة على أكثر من وحدة وزنية، وهو ما اتضح في قصيدته **ها... هُو... هُو**، التي تقوم على الطويل، كما تقوم **أفياء جيكور** على البسيط.

إن الشعر المعاصر يتوحد في وضعية المختبر التي انطلقنا منها، وهذا الاستعمال مظهر من مظاهرها. لا يهمّ بعد هذا أن يفشل الشاعر أو ينجح، لأن القول بالفشل والنجاح إلغاء للمغامرة التي لا تتحقق كمغامرة إلا بجهل النتيجة وقبولها.

ولا نتوسع في ذلك، فما يهمنا هو قصيدة **هذا هو اسمي** التي تعود بنا لمسألة استعمال التشكيلة الوزنية، بدل الوحدة الوزنية، ثم البناء المغاير الذي سارت عليه في الكتابة. لقد سبق لخالده سعيد أن تعرضت في قراءتها لهذه القصيدة فقالت :

«كيف نفسر المحافظة على الأوزان الخليلية (وإن كانت قد خضعت للتحوّل) ؟ يسهُل القولُ إنها رواسبُ تراثية، إذ المنتظرُ ألاّ تجيءَ قصيدةٌ تخطّت المفهومات

59) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، ص ـ ص.66 ـ 67.

60) لا تتورع نازك الملائكة عن محاكمة القديم والحديث معا، في ضوء هذا المعيار، وتستثني من القديم الموشحات الأندلسية، فيما هي تتحدث بتمجيد عن القديم وهو موقف له دلالته في مسار الثقافة العربية الحديثة عموما، حيث التركيز على الأندلس يكون نموذجا للتخلف، تقول :
«والواقع أن في بعض الموشحات الأندلسية من الفوضى والخلط ما لا يقل عما في شعر الناشئين اليوم». **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، ص.68. وتحليل هذا الموقف يحتاج لعمل مستقل.

والنظم الشعرية ورفعت راية الجنون، بلهجةٍ تذكر بإيقاع الماضي. لكن ما الإيقاع ؟ إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذنُ وحْدَها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعيُ الحاضِرُ والغائب».[61]

وتتبيّن لنا، من خلال هذا الطرح الأوّلي لدى خالدة، إرادةُ إلغاءِ المعيار المجرّد واللاتاريخي للإذن العربية، كما طرحت ذلك نازك الملائكة، واستبداله بـ«الوعي الحاضر والغائب»، ثم تضيف :

«من عناصر الإيقاع الصوتي التقليدية الأوزانُ أو البحورُ. وقد خلّصت المحاولات الحديثة هذه البحور من هندسيتها وقسريتها. أدونيس هنا يأخذ التفعيلة ويتخلى عن البحر كلّياً. يأخذ تفعيلات من بحور متعددة وينظمها تنظيماً مطابقاً للإيقاع المعنوي في القصيدة (...) هكذا انتقل من تفعيلات البسيط في المقطع «دهر من الحجر العاشق...» وهي مستفعلن فاعلن إلى تفعيلات المتدارك (فاعلن فاعلن...) عبر التفعيلة المشتركة (فاعلن) فلا يجيء في الانتقال انقطاع مفاجئ بل انعطاف. ومثل ذلك الانتقال من المديد إلى الخفيف عبر (فاعلاتن) بين مقطع «أيقظتني قريةٌ في مهدِه...» وأغنية «ولْتَولدْ حراب الوقيعة الأبدية». ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرمل في الأُغنية التالية «والنساء ارتحن في مقصورة...» التي تجيءُ تصعيداً للغنائية، وذلك عبر فاعلاتن».[62]

تحرج خالدة، بهذه القراءة الراغبة في الربط بين الإيقاع وبناء المعنى، على الموانع التي ابتغت بها نازك الملائكة بناء سجن جديد للبيت الشعري. والمنحى التي تتبعه خالدة هو نفسه الذي كان زكي أبو شادي، ورومانسيون عرب آخرون، يعينونه للشعر الحر. فهذا المنحى هو أساس الشعر الحر لدى الأوروبيين، حيث يكون توزيع الوحدات الوزنية داخل البيت الشعري الواحد هو مرتكز البناء الوزني، ولكن أدونيس في هذا هو امهي لم يختر هذا المنحى. إنه بالأحرى يختار البحر الخفيف كوزن مركزي لبناء القصيدة، ثم يحدث داخله، من مقطع لآخر، تنويعاً يبدأ بالمتدارك وينتقل إلى الرجز ثم الرمل الغالب على المقاطع القصيرة. أدونيس، إذن، لم يسلك سبيل الشعر الحر، كما لدى الأوروبيين أو الرومانسيين العرب، بل اختارَ بناء وزنياً مركباً للنص يقرره مسار تجهل الذات الكاتبة تفاصيله.

61) خالدة سعيد، حركية الابداع، م.س.، ص ـ ص.110 ـ 111.
62) المرجع السابق، ص ـ ص.، 113 ـ 116.

قصيدة **هذا هو اسمي** مؤلفة من سبعة مقاطع، يعلن عن مقاطعها الموالية للمقطع الأول عنوان متغير. فهو :

□ وطني فيَّ لاجئٌ (المقطع الثاني)

□ قادرٌ أن أغيّر : لغمُ الحضارة ـ هذا هُوَ اسْمِي (المقطع الثالث)

□ قادرٌ أن أغيّر : لغم الحضارة ـ هذا هُوَ اسْمِي (المقطع الرابع)

□ لستَ الرماد ولا الريحَ (المقطع الخامس)

□ سلامٌ (المقطع السادس)

□ لم يعُدْ غيرُ الجنون (المقطع السابع).

لكل مقطع من هذه المقاطع مقطع قصير يستقل وزنياً عن البناء الوزني العام للقصيدة، حيث يكون المتدارك في المقطع الأول :

سَنقولُ الحقيقةَ : هذي بلادٌ
رفعتْ فخْذَها
راية...

والمقطع الثاني :

نحملُ الأزمنَهْ
مازجين الحصَى بالنجُومْ
سائقين الغيُومْ
كقطيعٍ من الأحْصِنهْ.

الأُمّةُ استراحتْ
في ضَلِ الرّبَابِ والمحْرَابْ
....

ثم الرمل في المقطع الثالث أيضاً وكذلك في المقطع الرابع والسادس والسابع.

وبناء القصيدة على هذا النحو هو ما يعيدنا إلى النص المتعدد أيضاً. فقصيدة **هذا هُوَ اسْمِي** باعتمادها تشكيلة الخفيف، في أجزاء مطولة من المقاطع ثم وحدات وزنية صافية في أجزاء قصيرة، يضعنا أمام نص تعتمد فيه الكتابة على المتن (الذي له تشكيلة الخفيف) والحاشية (التي لها الوحدات الوزنية الأخرى). إنه نص متعدد وزنياً ومكانياً، تتفاعل فيه البناءات والخطابات. على أن بناء التشكيلة الوزنية للخفيف لا يمكن أن نستوعبها إلا باستحضارنا لمفهوم الوقفة الذي

يعطين وحده إمكانية قراءة الوزن بتفاعله مع بناء كُلّ من البيت والمكـان النصي. ونحلّل بـدايـة المقطع الثاني، الذي أثبتناه من قبل، في صيغته الوزنية، حسب كل بيْتٍ على حدة :

1 ـ فاعِلُن فا / فـ عِلُن فا

2 ـ فا فاعِلُن فـ علُن فا / فـ عِلْ فا فافا عِلُنْ ما عِلُن فا / فـ عِـ

3 ـ لُنْ فَا عِـ

4 ـ لُنْ علُنْ فَـ عِـ لُنْ فا / فَـ علن فَا فافا علُن فاعلُن فا / فا عِلُن فا

5 ـ فافا عِلُن فاعِلُنْ فا / فَـ عِلُن فا علُنْ عِلُن فَـ عِلُنْ فا / ف علن فا فافا عِـ

6 ـ لُنْ فَـ عِـ لُنْ فا / فا عِلُن فا عِلُنْ عِلُنْ فـ علن فا / فَـ عِلُنْ فَا (فافا علن فَـ عـ)

7 ـ لُنْ فا / فَـ عِلُنْ فا

هي ذي الأبيات تبني على تشكيلة الخفيف (فـاعلن فـا فـافـاعلن فـاعلن فـا)، ولكن وقفـة نهايـة البيت، مع نهـايـة سطر الصفحـة في الأبيـات (2، 4، 5، 6) أو القـاسمـة المحـددة بفراغ في البيتين (4، 6) أو بالفراغ الـذي تنتهي بـه الأبيـات (1، 3، 7)، هي التي تتـدخل في إعـادة توزيع التشكيلة الوزنية بحرّية لا ضابط لها.

ولا يتضح لنا تمامُ مسار بناء التشكيلة الوزنية في هـذه المقطع (وغير من المقـاطع الأُخرى بالتأكيد) دون ملاحظة التشكيلة الوزنيـة النـاقصـة التي يبـدأ بهـا البيت الأول (فـ علن فـا) والتي يُختتم بها البيتُ السابع (فـ علن فا). هذه الملاحظة تقودنا إلى تنبيهين .

أوّلهُمـا أن البيت الأول مسبـوق بعنـوان المقطـع (وطني فيّ لأجئٌ) وهـو مبنيٌ وزنيـاً من الوحدتين الأوليين للتشكيلة الوزنيـة، حيث نجـده مبنيـاً من (فَـ علن فـا علن علن). وبهذا تكون الوحدة الوزنية (فـ علن فا) التي يبدأ بها البيت الأول متممة للتشكيلة الوزنية لبحر الخفيف. وهنـا نتذكر ما قلناه عن العنوان في الجزء الأول. فالعنوان، الذي يعتبره جيرار جنيت نصاً موازيـاً هو، قبل ذلك، عنصر من عناصر بناء النص ودلاليته. هكذا يراقب المنهج مسار القراءة.

وثانيهما أن التشكيلة الناقصة في البيت السـابع تعثر على تمامهـا في البيت الثامن (الـذي لم نحلله). وهذا التنبيـه يعود بنا إلى مـا سبق وتعرضنـا إليـه بخصوص الإدمـاج. فمـا يحكم هـذا البيت السابع هو ما يحكم جميع أبيـات المقطع، لأن الانتقـال من الوحـدة الوزنيـة إلى التشكيلـة الوزنية له تاريخه أيضاً كما له قوانينه، فإذا كان الـسياب استعمل التشكيلة الوزنية التامـة للطويل في **ها... هُو... هُوهْ**، على غرار استعماله للوحدة الوزنية التامـة، فـإن أدونيس يختـار التشكيلـة الوزنية الناقصة التي لا تبين إلا في حالة قراءتنـا للوقفـة وقوانينهـا في نهـائـه للبيت أو القصيـدة برمتها.

وعلى هذا نقول إن الكتابة، من خلال نص أدونيس، خرجت على كل الموانع التي وضعتها نازك الملائكة، ولكنها في الوقت ذاته لم تسلك مسار الشعر في أوروبا أو في الرومانسية العربية كما تعتقد خالدة سعيد، بل إن النص، هنا، يكتفي في متنه بتشكيلة وزنية واحدة هي بحر الخفيف على عكس ما رأت خالدة أنها تمزج بين البسيط والمديد. وقراءة القصيدة بكاملها تؤكد على ذلك.

إن التشكيلة الوزنية في الشعر المعاصر، إضافة إلى أوضاع الوحدة الوزنية، تؤكد جميعُها على هذا المُخْتَبَر الشعري الذي نزعت إليه الحداثةُ في الشعر المعاصر، لأننا هنا نكون في مواجهة الذاتيات المتمردة من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر لآخر. ووضعيتا الوحدة الوزنية أو التشكيلة الوزنية هُمَا بالأساس تأريخ للذات الكاتبة فيما هي تأريخ للنص نفسه. فهذه القوانين، التي لم تنبثق دفعة واحدة في النص المعاصر، تَمايزُ بين النصوص والممارسات النصية من جهة، والذوات الكاتبة من جهة ثانية. فليس صدفةً أن نجد نموذجَي أدونيس ومحمود درويش هما المنتميان للتفعيلة الناقصة، كما ليس غريباً أن يكون أدونيس في **هذا هو اسمي** باحثاً عن قصيدة مغايرة، عن الممارسة التي سماها فيما بعد بـ «الكتابة الجديدة».

إلاّ أن قوانين التفاعيل هي في الوقت ذاته متصلة بعدد التفاعيل من بيت لآخر. وإذا كانت الحداثةُ في الشعر المعاصر قد تحددتْ بتفجر الذات الكاتبة من حيث تعامُلُها مع العنصر الوزني أو الدوال النصية الأُخرى، فإنها وصلتْ بين أنواع التفاعيل وعددها في البيت ثم في القصيدة.

إن الشاعر التقليدي، وكذلك الرومانسي إلى حد مّا، كانّا يستسلمان للمعيار السائد وللذوق العام، وطبيعي ألا يكون الشاعر المعاصر، من خلال جميع ممارساته، مُدّعياً الخروج المطلق على هذا المعيار وذلك الذوق، ولكن خروجه واحتجاجه بيِّنَان. فهذا بدر شاكر السياب تستحوذ على قصيدته **المسيح بعد الصلب** أبيات عددُ تفاعيلها خمسة، وهي الأبيات : 12، 16، 29، 33، 39، 42، 53، 54، 55، 57، 58، 59، 60، 62، 64، 69، 73، 76، وبذلك يكون أكثر من ربع أبيات القصيدة تخرج على امتناع معيار التشكيلية الخماسية التي لم تقبل بها نازك الملائكة،[63] فضلا عن التشكيلة التساعية. ويمكن أن نقدم قصيدتي محمود درويش **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق** وأدونيس **قصيدة بابل** كنموذجين على النص الذي تتجاوز عدد تفاعليه تسعة.

ولا شك أن الوعي التقليدي لن يستوعب أصغر الأبيات كما لن يستوعب أطولها، فهما معاً لا يتحدّدان بقواعد قبلية أو معايير سائدة بقدر ما يندمجان ضمن بناء نصي يقوده الإيقاع نحو

(63) المرجع **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، ص ـ ص. 99 ـ 102.

مجاهله، فلا تنظر بعد هذا للنص في نمطية أبياته بل في مشهدية نصيته، في الزوغان المتمادي في بناء مسكن حُرٍّ لا تقيّده جميعُ القبْليات رغم أنه لا يتنصل منها جميعاً.

3.1. القافية

من الوقفة إلى الوزن إلى القافية. ونتابع السفر في ليل القصيدة. هناك، في ذلك الليل، حيث الخطوات تتثبت في المبهم والمجهول، تتكتبُ القصيدة. والدال العروضي متعدد هو الآخر. إنه عنصر مؤسس لبناء النص، وتعدديتُه تأتي من رؤية مغايرة للعروض، فيما هي تهتدي برؤية مغايرة للإيقاع، ولعلاقة الإيقاع بالممارسة النصية.

كان العرب، في ثقافتهم القديمة، من عروضيين وشاعريين عامة، يفرقون بين علم العروض وعلم القوافي، وكنا في القسم الأول (خاصة في II. 3.1) رأينا إلى أن العرب القدماء عرّفوا الشعر (البيت) بالقافية وحدها، والوزن والقافية معاً، ثم بالفصل بين الوزن والقافية، وأخيرا بدون قافية. وإبرازُنا لأهمية الوقفة في بناء البيت الشعري جعلَنا نعيد النظر في التفريق بين العروض والقوافي، لأن ما يؤلف بينهما ويَلحمُ هو الوقفة. وهذه الفرضية تجد سندها في الشعر المعاصر بصيغة قوية، لأن من كان يعطي للقافية دور تمييز نهاية الأبيات، لا يستطيع إنكار المكان في هذا التمييز مع الشعر المعاصر، حيث أصبحت القافية تلعب وظيفة أخرى هي كما قال بينْوَا دُوكُورْبيلْيي «أن تؤسس بنياتٍ في مستوى أرفع عناصرُها هي الأبيات كالسوناتة مثلا».[64] وعلى هذا تكون القافية عنصراً من عناصر بناء النص الشعري المعاصر، الذي لم تعد فيه القافية موحدة، كما كانت في القصيدة العربية القديمة ذات النمط الأوّليّ للبيت، والقصيدةِ التقليدية التي لم تخضع هي الأخرى كليةً لهذه الوحدة (نتذكر دائماً الشاعر جميل صدقي الزهاوي) ومن ثَمَّ فإن إعادة بناء المسكن الشعري، في الحداثة العربية، والمعاصرة منها على الخصوص، تطلّب إعادةَ النظر في عنصر القافية ووظيفتها في آن.

يقوم النص الشعري على التكرير الخصيب للدوال التي تنادي على بعضها، صاهرةً المتبايِنَ في نسيج النص. والقافية هي الأُخرى تتكرر، إلا أنها في الشعر المعاصر، ومنه الكتابة الجديدة، لم تعد خاضعة لصورة أو معيار قبْلي، فهي كالدوال الأُخرى تتبع مسار المستقبل.

والصفحة، التي أصبحت مع حداثة الشعر المعاصر متعددةً، تدخُّل التفاعيل وعددها وتفاعلها مع الوقفة في بناء المكان النصي، عثرت في الاستعمال الجديد للقافية على عنصر لا يقل أهمية في إحداث هذا المكان، فضلا عن إنتاج دلالية النص. إن القافية لعبت لُعْبتها وعثرت على وظيفة

64) راجع الاستشهاد بكامله في الجزء الأول. الفقرة الخاصة بالوقفة (1.1.4.4).

حديدة. وهي بذلك عنصر ينضاف إلى العناصر التي تنضبط للقواعد القبْلية وتخرج عليها. وكما أن البيت لم يعد موحّداً في الشعر المعاصر فإن القافية هي ذاتها لم تعد موحدة، ولا مجال لقراءتها إلا ضمن الممارسة النصية بما هي ممارسة متعددةٌ لها صلة ببنات كتابة معينة، تفعل في بناء اختلاف الشعريات من ذات كاتبة إلى غيرها.

هي القافية، إذن، من العناصر المتكررة في النص، وليست العنصر الوحيد. وسنحلل هنا قوانين القافية، وأبعادها النظرية في بناء البيت من خلال التحليل النصي، بعد أن كنا تعرّضنا من قبل لجانب من إطارها النظري قديماً وحديثاً.

1.3.1. القافية المتوالية والمتناوبة

هذا هو القانون الأول السائد في حداثة الشعر المعاصر. وهنا تقوم القافية على «قانون أقل» بالنسبة للنمط الأولي عندما يتخلى عن القافية الموحدة التي كانت تميز الشعر العربي القديم عن سواه، ولنا في عينة الشعر المعاصر نماذج تتوزع إلى قسمين :

أ ـ التّوالِي والتّنَاوُب مَعَ وحْدَةِ الرّويّ

1 ـ النّهْرُ والموْت ـ بدر شاكر السياب

1 ـ بُويْبُ.. يا بُوَيْبْ،
2 ـ عشرونَ قدْ مضيْنَ، كالدُّهور كلُّ عامْ
3 ـ واليومَ، حين يُطبق الظَّلامْ
4 ـ وأستقِرُّ في السريرِ دونَ أنْ أنامْ
5 ـ وأرهِفُ الضميرَ : دوحةً إلى السحَرْ
6 ـ مرهَفةَ الغصونِ والطيورِ والثمرْ ـ
7 ـ أُحس بالدماءِ والدموع، كالمَطرْ
8 ـ ينضحهُنَ العالَم الحزينْ :
9 ـ أجراسُ موْتَى في عروقي تُرعش الرنينْ،
10 ـ فيدْلهمُّ في دمي حنينْ
11 ـ إلى رصاصة يشق ثلجُها الزُّؤَامْ
12 ـ أعماقَ صدْري، كالجحيم يُشعل العِظَامْ.

2 ـ صَحْوةُ الأَضْوَاء ـ محمد الخمار الكنوني

1 ـ مسافرٌ في غفلة الأَنْوَاءْ

2 ـ قتلْتِني يا صحْوَة الأضْوَاءْ

3 ـ قاسيةٌ وأَنْتِ تهْتفينَ : حقٌّ ما أَقُولُ

4 ـ قدْ قُضِي الأمْرُ، وشُدَّ باليَدِ المجهولُ

5 ـ لم تقْبَلِي رأْسِي إلاَّ مقطوعًا

6 ـ منِّي، فهَا أنَا أذُوق الحرَّ والجُوعَا

7 ـ يشدُّني التواءُ ماءِ النهْرِ في المجْرَى

8 ـ أشربُ ما يُمْحَى وأَسمعُ الهَرَاءْ

3 ـ ليْسَ نَجْماً ـ أدونيس

1 ـ ليْسَ نجْماً ليْسَ إيحاءَ نبيّ

2 ـ ليْس وجْهاً خاشِعاً للقَمرِ ـ

3 ـ هو ذَا يأْتِي كرُمْحٍ وثَنِيّ

4 ـ غازِياً أرْضَ الحُروفْ

5 ـ نازِفاً ـ يرْفع للشَّمْسِ نزيفَهْ؛

6 ـ هُو ذَا يلْبسُ عُرْيَ الحَجَر

7 ـ ويُصلِّي للكهُوفْ

8 ـ هُو ذَا يحْتَضِنُ الأَرضَ الخَفيفَهْ

4 ـ أحْمَدُ الزّعْتَر ـ محمود درويش

1 ـ لا تَسْرقوهُ من السُّنونُو

2 ـ لاَ تأْخذُوه منَ النّدَى

3 ـ كَتبتْ مراثيها العيونُ

4 ـ وتركتُ قلْبي للصَّدَى

5 ـ لا تسرقُوه من الأبدْ

6 ـ وتبعثروهُ على الصليبْ

7 ـ فهُو الخريطةُ والجسَدْ

8 ـ وهْوَ اشتِمالُ العنْدليبْ
9 ـ لا تأخذُوه مِن الحَمَامْ
10 ـ لاَ ترْسِلُوه إلى الوَظِيفَةْ
11 ـ لا ترْسِمُوا دمَه وِسَامْ
12 ـ فهْوَ البَنَفسجُ في قَذِيفَةْ

تشير هذه النماذج لانتشار القافية المتوالية والمتناوبة في الشعر المعاصر. فالمقاطع أو النصوص تتكرّر فيها القافية بصيغة غير مقبولة في النمط الأوّليّ للبيت، حيث تكون متواليةً ومتناوبةً في النصين (1، 2) أو متناوبة في النصين (3، 4). والجمْعَ بين التوالي والتناوب في نموذج السياب والخمار ثم الاقتصار على التناوب في نموذجي أدونيس ومحمود درويش يرسّمان فرقاً بين ممارستين في الوقت نفسه الذي يؤرّخان للممارسة النصية في الشعر المعاصر، لأن الأول أسبقُ تاريخيّاً من الثاني.

هناك، بطبيعة الحال، فرقٌ آخر بين هذه المقاطع والنصوص، لأن النماذج (1، 2، 4) مُقْتطعةٌ من نصوص، فيما نموذج أدونيس مستقلٌ بذاته كنص، ومع ذلك فإن نموذج محمد الخمار الكنوني أقربُ إلى نموذج السّياب الذي هو النصُّ الأثر. ولا ننسى التنبيه على أن مقاطع محمود درويش تدخل ضمن بناء نصي متعدد في بناء القافية. ورغم أن جميع هذه النماذج تتبنّى طريقةً أقلّ في بناء قوافي النص الرومانسي العربي، الذي جعل هو ذاته من الموشح نصّه الغائب، بعد أن قرأه من خلال بناء القافية في النص الأوربي عموماً، فإن هذا القانون الأقلّ كان علامة على إمكانيةِ إعادةِ بناء القافية من غير نُكران مَا للتكْرير من سُلْطة على بناء النص الشعري ككل.

ب ـ التّوالي والتنَاوُب من غير رَوِيّ

قصيدة بابل ـ أدونيس

(I) 1 ـ يبْدُو أنّ الأشياءَ قطيعٌ
2 ـ والأفكارَ ذِئابٌ فضيّةْ
3 ـ قابيلُ هُنَا، هابيلُ هُنالِكَ لم يَنْتَهْ
4 ـ والموْتى شَرَكْ
5 ـ والأحْياءُ سديمٌ...

(II) 6 ـ صدّقْني ـ أَقْدِرُ أن أتقدّم في مِنْشَارْ
7 ـ يا هذا الجذعُ اليابِسُ، لَكِنْ

8 ـ أعمَلُ كيْ أتقدّم فِي طُوفَانْ...

9 ـ مَنْ يتقدّم صاخَت

10 ـ أجراسُ عُصورْ

11 ـ تتلاطمُ في حنجُرة بحْريّةْ ـ

12 ـ حسناً يَا هذا البحرُ، ورِفْقاً

13 ـ يا أدوات اللغة القرشيّةْ

14 ـ يبدُو أنّ الأشياءَ قطيعٌ

15 ـ والأفكارَ ذئابٌ فضيّةْ

نقتصر على هذين النموذجين من **قصيدة بابل** التي تَمدّنا بهذا القانون الفرعي الذي يتبدّى لنا مرتبطاً بإبدال قوانين الوقفة من جهة، وتصوُّرِ الفعل الشعري برُمّته من جهة ثانية. لذلك ينتفي العجبُ من وجوده في قصيدة لأدونيس كتبت سنة 1977، بمعنى أن هذا القانون الفرعي متجاوبٌ أكثر مع بنية نصية تنتمي للكتابة بالأساس، وهي البنية التي تبلورتْ مع السبعينيات.

وبالعودة إلى النموذجَيْن نلاحظ كيف أن **أولهما** يتوفر على قافية متناوبة في البيتين (1 و5) ولكنّ رويهما يختلف من (العين) إلى (الميم). **وثانيهما** يتوجه نحو تكرير قافية أُخرى متناوبة في البيتين (1 و3)، رويُّهما مختلف أيضاً، فيما نجد القافية المتناوبة في النموذج الأول (قطيع، سديم) تستمر في ورودها المتناوب في البيت (10) (عصور)، ويتكرر نموذجها الأول (قطيع) في البيت (14). إلا أن قافية البيت 10 تخْرِقُ قاعدةً ثانية للقافية بتبنيها للإقْواء.[65] ليست هذه وحدها في النموذجين. فهناك البيتان (6 و8) حيث الرويُّ مختلف أيضاً. وبالإمكان الانتقالُ إلى نماذج أُخرى في هذه القصيدة أو غيرها، وتلك مهمة نحن بعيدون الآن عنها.

2.3.1. القَافيةُ المُتجاوِبَة

ونقْصِدُ به قانوناً ثانيّاً أساسُه تغيير مكان القافية، أو بالأحرى قراءة التكرير في النص برؤية لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث المفهومُ القديم للقافية ثبّتَها فيه. إن القافية بهذا المعنى لا تقف عند حدّ البيت بل تُكَوْكِبُ القصيدة بكاملها، ويصبح التكريرُ خصيصةً نصيّةً أحدُ عناصرها القافية المبثوثة في كل جسد النص. وهنا يتم تصعيد وظيفة الدوال المتجاوبة في بناء الإيقاع الذي لا يخضع لقاعدة قَبْلِيّة، إذ الذاتُ الكاتبة تتبع غواية مجهولها ومسراته السرية. بهذا

65) يعرف قدامة بن جعفر الإقواء الذي يعده من عيوب القافية فيقول :

«ومن عيوبها : الاقواء، وهو : أن يختلف إعراب القوافي، فتكون قافية مرفوعة مثلا، وأخرى مخفوضة، وهذا في شعر الاعراب كثير جدا، وفي من دون الفحول من الشعراء»

نقد الشعر، م.س.، ص.210

القانون ننتقل من الارتحال إلى التأمل الذي أدرك مجاهلَ لتكثيف إيقاع الفعل الشعري بالارتباط مع طرائق لبحث عن تقنيات توفر بناءً مغايراً لسيج النص.[66] وهكذا فإن الشعر المعاصر سينبني مشروعه الشخصيّ، كما سيبحث عن إيقاعه الداخلي، بتفجير الطاقات المجهولة للغة، وتكون الحداثة في هذه الحالة موغلة في الذهاب نحو ما ليس له قاعدة. إنه هذه العودة اللانهائية للأزمنة كلّها من خلال القافية ذاتها.[67] ننتقي من عينة المتن نموذجين :

1) النَّهْرُ والمَوْت ـ بدر شاكر السياب

1 ـ أودُّ لوْ أخوضُ فيكَ، أتبعُ القمرْ
2 ـ وأسمعُ الحصَى يصلّ مِنْكَ في القرَارْ
3 ـ صليلَ آلافِ العصافير عَلَى الشَّجَرْ.
4 ـ أغابةٌ من الدمُوع أنْتَ أمْ نَهَرْ ؟
5 ـ والسمكُ السَّاهرُ هلْ ينَامُ في السَّحَرْ ؟
6 ـ وهذهِ النُّجُومُ، هل تظلُّ في انْتِظَارْ
7 ـ تَطعم بِـالحريرِ آلافاً من الإبَرْ ؟
8 ـ وأنتَ يا بُوَيْبُ...
9 ـ أودُّ لَوْ غرَقْتُ فيكَ، ألقطُ المَحَارْ
10 ـ أشيدُ مِنْهُ دَارْ
11 ـ يضيءُ فيهَا خضرةَ المياهِ والشّجَرْ
12 ـ ما تنْضحُ النّجُومُ والقَمَرْ
13 ـ وأغتدِي فيكَ مع الجزْرِ إلى البَحَرْ
14 ـ فالموتُ عالمٌ صغيرٌ يفْتِن الصّغَارْ،
15 ـ وبابُه الخفيُّ كانَ فيكَ يا بُوَيْبُ...

2) رمادُ هسبْرِيس ـ محمد الخمار الكنوني

1 ـ في العُبور الأليم إلى الزمن المُسْتَحِيلِ
2 ـ وتحت غُبار المدَى والسَّبيل
3 ـ رأيتكُمُو : أنّنا تشرقُ السمْعَ والكلِمَاتِ

66) Jamal Eddin Bencheikh, Poétique Arabe, op. cit., p-p. 182-202
67) Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., p. 87

4 ـ عيُوناً على الطّير هل سنَحَتْ في المقَاعِد أو برَحَتْ
5 ـ رايةٌ تسْتريحُ على حافَةِ النهْرِ دهْراً
6 ـ ولوْ تسْألُون، لقَالَ السبيلُ : العبورَ العبورَ
7 ـ منَ البلدِ المستظِلِّ برَاياتِه،
8 ـ وَسُجُوفِ الذي كان لا مَا يَكُون..
9 ـ ولوْ تُبصِرُون، لما هتَفَ المُرْجِفُون : تبارَكَ هذا الذي قد مَشَيْنَا !
10 ـ إذن لعرفْتُم، لقُلْتُمْ : أحقّاً ؟ لهَانَ الذي لاَ يهُونْ..

يسْعَى السياب في النموذج الأول لبناء قافيتين داخليتين على الأقل، كل واحدة منهما تندرج ضمن نسقٍ فرعي ذي علائق تواردية تجعل عناصرَها متجاوِبَةً. فالسق الفرعي الأول يختص بقافية اسمية أساساً هي : صليل، الدموع، ينام، النجوم، الحرير، المياه، النجوم، صغير. والثاني مُركَّبٌ ذو ترابط فعلي أساساً : أخوض فيك، يصلّ منك، عرِقْتَ فيك، يُضيءَ فيهَا، أعْتدي فيكَ، كَانَ فيكَ. وعلى المنوال نفسه ينهج نصُّ الكتّوني في بناء قافية داخلية، فالنسق الأول اسمي أساساً هو : العبور، الأليم، غُبار، السمع، عيونا، الطّيْر، لَقال، السبيلَ، العبُور، سُجوف؛ والثاني مركب وذو ترابط فعلي أساساً أيضاً : سنحتْ، ولوْ تسألون، ولو تُبصرون، المرجفُون، لعرفْتُم، لقلتُمْ، لهَان، يهُون.

هناك بالطبع مُركَّب فعلي ضمن النسق الفرعي الأول (ينام، لقال) للنموذجين معاً، وما يُزيل الحاجز بين المُركّبيْن هو الدال الإيقاعي الذي يوجّه بناءَ النسق. وما نلمسه، هنا، في بناء القافية الداخلية، هو اتباعُها خطّاً عمُودياً من غير تفريط في الخط الأُفقي ضرورةً. فوُرُودُ القافية المتجاوبة في جُل أبيات النص (ولم نستشهد إلا بأجزاء من مقاطع) يعطي الأسبقية في بناء القافية للنص بعد أن كانت هذه الأسبقيةُ تُعْطَى في النمط الأوّليّ للبيت، وهو ما كان جمال الدين بن الشيخ قد لاحظه عندما قال إن «مجموع البيت يشكل صورة عُنْصُرهَا الأساس هو القافية»[68] وبالتالي «فإن الجملة تنقسم إلى مجموعات مركبية بحسب القوافي الداخلية. وكلما كان عددُها كبيراً كلما تقلصتْ هذه المجموعاتُ إلى الحد الذي لا تحتمل فيه سوى وحدة معنوية صغيرة».[69] أي ما كان انتبه إليه أبو هلال العسكري بخصوص التشطير فقال : «وهو أن يتوازن المصْرَاعَان والجُزْءَان وتتعادل أقسامُهما مع قيامِ كلّ واحدٍ منْهُمَا بنفسه واستغنائه عن صاحبه».[70]

68) Jamal Eddin Bencheikh, Poétique Arabe, op. cit., p. 183.
69) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها.
70) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، م.س.، ص.399

ولكن القافية لم تعد، مع الشعر المعاصر، عنصراً من عناصر بناء البيت المفرد بقدْر ما استهدفت التفاعل مع الدوالّ الأُخرى في بناء القصيدة بكاملها.

وهكذا فإن مُصْطَلَحي التَّشْطير والمُجَاوَرَة، اللذَيْن قال بهما أبو هلال مثلا، يَضيقان عن ضبط وضعية القافية المتجاوبة المبثوثة داخل النص المعاصر. إن الشاعر المعاصر، وهو يعتمد المختبر في التحديث الشعري، باسْتِقْدَامِه النموذَجَ اللاّنهائيّ، الناقص، يَبْني البيْتَ فيما هو يبني القصيدةَ في مجموع حالاتِها. والطرائقُ التي ينتهجها النص لبناء تفرُّدِه تنفيًا بناءَ دلالية النص. والقافيةُ المتجاوبة إحدى هذه الطرائق، إذ أنّ تكثيف الإيقاع، بواسطة تشْغيل العنَاصِر الإيقاعية، يتضمن الدوالّ المتوازِيةَ والمتكررة التي تتفاعل داخل النسق النصي.

2. بيْنَ التكْرير والإيقاع

لا ينْبَني الإيقاعُ بالدالّ العروضيّ وحده. هذا ما أكدنا عليه طيلة البحث، بل هو عنصر من بين عناصر أُخرى. ولكن الشعر كتكرير للدوال هو عودةُ العناصِر في النص وبالنص. والفرق الأساس بين العرُوضِ والعناصر الأُخرى هو أن العروض من قبيل المعدود والمقيس فيما العناصر الأُخرى غير خضُوعةٍ للقبْليّ في البناء النصي، ما دامت الدوال تنبني باختراق الذات الكاتبة لها في فرديتها الذاتية والتاريخية، إضافة إلى أن حداثة الشعر المعاصر وسّعَتْ من مجال غيْر المقيس أيضاً، بمعنى أن الدالّ العروضي أصبح ينزع نحو ما لا يقبل الاخْتِزَال، وهو ما كان مُهَيْمِناً على القديم بصيغةٍ أُخرى، أهمُّها الزحافاتُ والعللُ، ومع ذلك فإن النص المعاصر اقْتَحم الحدودَ بشبقيّةٍ أكْبَر.

بهذا يكون الوُقوف عند الدال العروضي حاجِباً لما هو غير عروضي من عناصر الإيقاع. ونفضّل الإشارة إلى عناصرَ وطرائقَ أُخرى لتبصُّر البناء الإيقاعي في مُجمل النصوص، قبل الذهاب إلى المتفرد الذي يستحيل معه التقْعِيدُ في النص المفرد، حيث تكون شاعرية النص، أو متنُ كلِّ شاعر على حدة، مسافرةً باستثنائيتها في المختبر الشعري، وضمن هذا المسعى يمكن أيضاً قراءة «قصيدة النثر» وبنائها للإيقاع الشخصي.

ومن هذه العناصر اللانهائية البانية للإيقاع النصي نختارُ تكريرَ الوحدات، إذ يقصد النص الشعري، في حداثة الشعر المعاصر، مغامرةَ السفر في خِلْجَانِ اللّغَةِ وغواية طبقات السرِّ فيهَا، وقد حوّلها المستذلُّ إلى رماد، تلك وصيةُ أدونيس :

يَنْبَغِي أنْ أُسَافِر في جَنّةِ الرّمَادْ
بيْن أشجارِهَا الخفيّةْ

فِي الرّمادِ الأَسَاطِيرَ والماسَ والجزّةَ النهبيّة
يَنْبَغِي أنْ أُسافِرَ، أنْ أسْتَرِيحْ
تَحْتَ قَوْسِ الشِّفاهِ اليَتِيمَةْ
فِي الشِّفاهِ اليَتِيمةِ في ظلّها الجَرِيحْ
زهرةُ الكِيمْياءِ القَدِيمَةْ

هذه الوصية تخط برنامج الكتابة في حداثة الشعر المعاصر، وموقعها في صدر ديوان أدونيس **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل** ذو دلالة على الأوراق الأولى (وقد عنون أدونيس ديوانه الثاني بعنوان **أوراق في الريح**) التي كانت مكان انحفار الأثر الشعري، كما لها دلالة على المشروع اللاحق المؤسس للكتابة الجديدة. إنها حوار مع وهَجٍ قديم، ولكن من رُكْنٍ آخر.

كان لوتمان أشار إلى أن «البنيةَ الأساسية للبيت هي التكرير. هذه الواقعة ليست فقط صائبةً ولكنها معروفةً من طرف الجميع.»[71] ويضيف بأن «اختباراً أعْمَقَ يُؤَكِّد لنا أن هذه الحقيقة الثانوية في مظهرها ليْسَت بمثْلِ هذه البساطَة.»[72]

إن استعمالنا لمصطلح «تكرير الوحدات» محاولةٌ لرصد الوضعية المركّبَةِ للإيقاع، وهي في هذا الاستعمال تعني السّهَرَ على حدود العَرُوض، داخِلَه وخارِجَه في آن، حيث يكون الفصلُ بين الداخل والخارج مهمةَ مَنْ يَقعُد في غفْلَةٍ عن النّصّ وعن الممارسة النصية في الشعر المعاصر. لهذا نجعلُ من هذا الرّصْد اقتراباً من عناصر كان بالإمكان مقاربَتُها في الدالّ العروضي وأخرى تتفاعل معه. وهكذا يكون رصدُ بعض عناصر التكرير وقوانينِهَا على النحو التالي :

1.2. القوافي المتواطئة

ونقصد بها القافية التي تنادي على توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية. وكانت الشعرية العربية القديمة، بتعدُّدها، تسمّي اتفاق قافيتين على كلمة واحدة بالمعنى الواحد إيطاءً، وصَنّفَتْ هذه الطريقة، عامة، في خانة عيوب القافية.[73] ونفضّل نعت هذا الصنف من القافية بـ «المتواطئ»، لأن فعل التواطُؤ يعني التداخُلَ والتفاعُلَ بين الطرفَيْنِ على عكس «المُواطئ» الذي يحصر الفعل في طرف واحد (وللجنس حضوره أيضا !). وإذا كان القدماء يعتبرون الإيطاء من مظاهر العجز فإن انفجارَه في الشعر المعاصر يُبْرِزُ مفهوماً آخر للمتواطئ حيث التجاذُبُ

(71) Iouri Lotman, La structure du texte artistique, op. cit., p. 204.
(72) المرجع السابق، الصفحة ذاتها
(73) ابن رشيق، العمدة، ج 1، م.س.، ص.200

خصيصةُ الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كُلّ قصْدِيّةٍ وهميّةٍ. وهو بذلك يصعّد الإيقـاع ويُكثّفه فيمَ هو يُلْغي المعْنَى الواحدَ ليحُلّ محلّه بناءُ الدلالية. هذه نماذج :

1 ـ أنشُودَةُ المَطَر ـ بدر شاكر السياب

ـ ودَغْدَغَتْ صمتَ العَصَافيرِ عَلَى الشَّجَرْ
أنشودةُ المَطَرْ..
مطَرْ..
مَطَرْ..
مَطَرْ..

2 ـ أحْمَدَ الزّعْتَر ـ محمود درويش

(أ) ـ أنَا أحْمَدَ العربيُّ ـ فلْيَأْتِ الحِصَارْ
جَسَدِي هُوَ الأسْوَارُ ـ فلْيَأْتِ الحِصَارْ
وأنَا أُحَاصِرُكُمْ
وصدْري بابَ كُلّ النّاسِ ـ فلْيَأْتِ الحِصَارْ

(ب) ـ كانَ المُخيّمَ جِسْمَ أحْمَدْ
كانتْ دمشقَ جُفونَ أحْمَدْ
كانَ الحِجَازُ ظِلالَ أحْمَدْ
صارَ الحِصار مُرورَ أحمدَ فوْقَ أفْئِدةِ المَلاَيينِ
الأسيرةْ
صارَ الحِصارُ هجُومَ أحْمَدْ
والبحرُ طلْقَتَهُ الأخِيرَةْ

بين قصيدتي السـياب ودرويش وشيجةُ لمْسٍ مشْهَدٍ حِسّيٌّ (الجوعَ في العراق بالنسبة للسياب، وحِصَارٌ محيّم تِلّ الزّعْتَر بـالنسبـة لـدرويش) ينقلُـه من خـارج اللُّغـة إلى داخلهـا. ولجوءُ كلٍّ من القصيدتين إلى القوافي المتواطئة مُتَبَاينٌ منْ خلال سياق القصيدتين، فـالأُولى يـأخـذُ فيهـا الفعل سية الحبر أساساً فيما الثانية، وخاصة في النموذج الأوّله تغْلبُ بنْيَـةُ الإنشـاء. هـذا الفرق الجزئيُّ

ليس وحده الـذي يمنح كلَّ قصيـدة منهمـا بنيتَهـا العـامـة المتميرة، ولكن الائتلاف بينهمـا واضحٌ كذلك بخصوص بناء إيقاع عُضْوِيٍّ يفْصِل بين مقاطع النص.

والذي علينا الانتباهُ إليه باستمرار هو **وظيفَةُ التَّكْرِير في البناء النصي**، لأن «كلُّ جزء من النصّ يتلقّى جميعَ مُميزاتـه وكل تحْـديـدِهِ في تبـادُل العلاقـةِ (من تواجُـهٍ وَتَعَـارُضٍ) مع أجـزائـه الأُخرى ومع النص ككُـلـه.»[74] التكرير ذو وظيفـةٍ بنـائيـة أسـاسُهـا اختـلافُ المُؤْتَلِفِ وائتـلافُ المُخْتَلِف، وعليه فإن «العناصرَ نفسَها (أي العناصر المتكرِّرَة) ليست متماهيةً وظيفياً إن هي احتلتْ مواقعَ متباينةً في علاقتها البنائيـة.»[75] وبـالنظر إلى العنـاصر المتكررة في النصين ومواقعهـا في البناء النصي الكلي نقول مع لوتمان دائما بـ «أنْ لا نقاشَ كذلك في أنّ تصاعُـد التكْرِير يقود إلى تصاعد التنوُّع الدّلاليّ، لا إلى تماثُل النصّ. فكلّما تكاثر التشابهُ كلّما تكاثرَ الاختلافُ.»[76]

هكـذا نكفُّ عن قراءة تكرير عنصر (مَطَرٌ) أو (فَلْيَـأْتِ الحِصَـارُ، أَحْمَـد) ثلاث أو أربع مرات خارج السياق النصي، أي خـارج وظيفتهـا البنـائيـة للإيقـاع، وخـارج الحركيـة التي يبْعَثُهـا موقعُ العناصر وتفاعلُه بغيرها في جسد النص. وهذا ما يؤدي مباشرة إلى مغادرة الأرضيـة القـديمـة في رؤيتها لمثل هذا التكرير كعجْز من قبل الشاعر لأنها كانت ترى إليه جالباً للتماثُل، وقراءتها في ضوء مناداة الدوال على بعضها في غفلة عن إرادته، حاملة بذلك سُلّماً من تموُّج الانْدِفَاقِ المتجـدد في النص وهو يبني معناه.

2.2. الكلمة المعزولة

ونقصد بها الكلمةَ التي تنفرد وحدها بالبيت، فتكون الوقفةُ فيها أبرزَ من القافية. وقـد تـأتي هذه الكلمةُ مرّةً واحدة أو عدة مرات في سيـاق أبيـات أُخرى من غير أن تكون خـاضعـة للتكرير مُتَجسِّدِينَ في القافية المتواطئة. هذه نماذج :

1 ـ هَذَا هُوَ اسْمِي ـ أدونيس

ـ سنقُول الحقيقةَ : هذِي بلادٌ
رفعتْ فخْذَهَا
رايَةً...

74) I. Lotman, La structure du texte artistique, op. cit., p. 198.
75) المرجع السابق، ص.198.
76) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

2 ـ قصيدةُ بابل ـ أدونيس

ـ مِنْ أيْن أتيْتَ، وكيْفَ نسيْتَ غزَال الزّمنِ : الجِنْسَ

الحبُّ

الموْتُ

3 ـ أحْمَدُ الزّعْتَر ـ محمود درويش

(أ) ـ يا أيُّها الولَدُ الموزّعُ بين نافِذَتَيْنِ

لا تتبادَلاَنِ رَسائِلي

قاوِمْ

إنّ التشابُهَ للرّمَالِ وأنتَ للأزْرَقْ

(ب) ـ ملصقاتُ الحائِطِ

العلمْ

التقدُّمْ

فِرْقَةُ الإنشادِ

موْسِمُ الحِصَادِ

لم تتطرق الشعرية العربية القديمة لهذا الحدث الإيقاعي الذي يجعل من الكلمة المفردة بيْتاً، لأن البيت الشعري القديم، سواء أكان من النمط الأوّليّ أمْ من الأنماط اللاحقة لم يكن في أي ممارسة نصية مُقتصراً على كلمة واحدة، بل كان على الدوام مُنْبَنياً على أساس قالَبٍ عروضيٍّ عنصرُه هو عدد من التفاعيل التي تحترم التساوي والتوازي. حدثٌ جديد هو استقلال الكلمة المفردة ببيت، في الشعر الإنساني عامة. ونموذج النص الذي استطق عزلة الكلمات على بياض لورقة هو بلا ريب قصيدة ملارمي ضَرْبَةُ نَرْدٍ. ومن غير تشْريع لمفْهُوم الأصْلِ، نعتقدُ أن هِجْرة نص ملارمي وصلت الشعر العربي المعاصر، دون أن يكُونَ مسارُ الهِجْرةِ بادياً وواحداً بالضرورة، فللهجرةِ منعرجاتٌ لا تقلُّ عن منعرجاتِ الرغبة.

إن الكلمةَ المعزُولةَ، لا تحتل قسراً، وضعيةَ الكلمة ـ القافية. فكلماتُ النموذج الأول (راية) والثاني (الحب، الموت) والثالث (قاوِمْ، العلم، التقدم) متباينةٌ من حيث موقعُها على بياض الورقة ووضعيتها. فالمكان النصي ببياضه يترُك الصمْتَ متكلماً، ويُحيل الفراغَ إلى كتابة أُخرى أساسُها المحْوُ الذي يُكثّف إيقاع كلٍّ من المكتوب المُثبت والمكتوب الممْحى. وبناءُ الدلالية في هذه الحالة لا تُلغي أيّاً من المكتوبين معا، كما أن إعادة قراءتنا لها ضمن السياق، أي ضمن التبادُل

2 ـ قصيدةُ بابل ـ أدونيس

ـ مِنْ أيْن أتيْتَ، وكيْفَ نسيْتَ غزّالَ الزّمنِ : الجِنْسَ

الحبُّ

الموْتُ

3 ـ أحْمَدُ الزّعْتر ـ محمود درويش

(أ) ـ يا أيُّها الولَدُ الموزّعُ بين نافِذَتَيْنِ

لا تتبادَلاَنِ رَسائِلِي

قاوِمْ

إنّ التشابُهَ للرّمالِ وأنتَ للأزْرَقْ

(ب) ـ ملصقاتُ الحائِطِ

العلْمْ

التقدُّمْ

فِرْقةُ الإنشاد

مؤسمُ الحِدَاد

لم تتطرق الشعرية العربية القديمة لهذا الحدث الإيقاعي الذي يجعل من الكلمة المفردة بيْتاً، لأن البيت الشعري القديم، سواء أكان من النمط الأوّليّ أمْ من الأنماط اللاحقة لم يكن في أي ممارسة نصية مُقتصراً على كلمة واحدة، بل كان على الدوام مُنْبَنياً على أساس قالَبٍ عروضيٍّ عنصرُه هو عدد من التفاعيل التي تحترم التساوي والتوازي. حدثٌ جديد هو استقلال الكلمة المفردة ببيت، في الشعر الإنساني عامة. ونموذج النص الذي استنطق عزلة الكلمات على بياض الورقة هو بلا ريب قصيدة ملارمي ضرْبَةُ نَرْدٍ. ومن غير تشْريع لمفْهوم الأصْلِ، نعتقدُ أن هِجْرةَ نص ملارمي وصلت الشعر العربي المعاصر، دون أن يكُون مسارُ الهجْرةِ بادياً وواحداً بالضرورة، فللهجرةِ منعرجاتٌ لا تقلُّ عن منعرجاتِ الرغبة.

إن الكلمةَ المعزُولةَ، لا تحتل قسراً، وضعيةَ الكلمة ـ القافية. فكلماتُ النموذج الأول (راية) والثاني (الحب، الموت) والثالث (قاوِمْ، العلم، التقدم) متباينةٌ من حيث موقعُها على بياض الورقة ووضعيتها. فالمكان النصي ببياضه يترُك الصّمْتَ متكلماً، ويُحيل الفراغَ إلى كتابة أخرى أساسُها المحْوُ الذي تُكثّف إيقاع كلٍّ من المكتوب المُثبت والمكتوب الممْحى. وبناءُ الدلالية في هذه الحالة لا يُلغي أيّاً من المكتوبين معا، كما أن إعادة قراءتنا لها ضمن السياق، أي ضمن التبادُل

العلائقي بين العناصر الإيقاعية، يدلُّنا على أن الكلمات المعزولة في نص درويش تملكُ وضعية الكلمة ـ القافية، فيما الكلماتُ المعزولةُ في نص أدونيس ليْستْ كذلك.

إن النص متغيرُ الدلالية، وكذلك الكلمةُ تتغيّرُ دلالتُها، فهي «حرباء : لا تغيّر كلُّ مرةٍ لونيّاتِها المتعددةَ فقطْ، ولكنّ ألواناً متعددةً تنبثقُ عنْهَا في بعض الأحيان أيْضاً».[77] وعلى هذا السؤال يمكن قراءة الكلمات المعزولة والمستقلة بالبيت المفرد على غرار ما عامل به يُوري تينْيانُوف الكلماتِ المعزولةَ في نهاية البيت، حيث «وحدةُ السّلْسلَة لا تعبّر عن ذاتها فقط في عزل الكلمات والمجمُوعاتِ، بل في **الدلالية الكبرى للتّقْطيعَات**. ومن ثمّ فإنّ البيت إذا كان محصوراً في كلمة، فإن كوْنَ الكلمة أوّلاً = بيْتاً منفصلاً، وثانياً وجودَها عند حدّ التقطيع، يصعّد قُوّتها كثيراً ويعزلها، مما يُساهم بهذا في تنشيط الخصائص الرئيسية»[78] للكلمة بطبيعة الحال. ومهما كانتِ الشعرية العربيةُ القديمةُ بعيدةً عن هذه القراءة، لأن النص القديم لم يمارس هذا الفعل، فإن بروزه في الشعر المعاصر لا يُعفينا ثانية من تناسيه أو اعتباره مجردَ طلقة طائشة.

3.2. تكْريرُ التّرَابُط

ونتميز به على الأخص نماذجَ محمود درويش التي نحللها. لا يعْنِي هذا أن نصوص السياب وأدونيس، وغيرهما لا تلجأُ لتكرير الترابط. نحن بعيدون عن نفي مُمَاثِل، غير أن استعماله في نماذج درويش لافتٌ للنظر. كُنّا من قبل لاحظنا هذا التكرير بخصوص الوحدة اللغوية وهي تحققُ القافيةَ المتواطئة لدى السياب ودرويش معاً. وتكرير الترابط هو أوسع من حيثُ عددُ وحدات السلسلة، كما لا يشترط أن يحقق القَافيةَ المتواطئة، فهو يكون في البيت بكامله، وقد يبتدئ أو ينتهي به. وسنحاول اختيار بعض النماذج :

I تكْرير التّرابُط التّام

1) أحْمَد الزّعْتَر

ـ يا أحْمَد العَربيّ	(البيتان : 88، 92)
ـ تقولُ : لاَ	(البيتان : 162، 163)
ـ وتقُولُ : لاَ	(الأبيات : 166، 170، 173، 176، 179، 180، 181)
ـ سَنَذْهَبُ فِي الحِصَارْ	(البيتان : 208، 218)

77) Iouri Tynianov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 81

78) المرجع السابق، ص.101.

2) تلْكَ صورَتُها وهذَا انتِحَارُ العَاشِق

- وكأنهُ أنتحَر (الأبيات : 15، 19، 21، 25، 27)
- الطّائراتُ تمرُّ في رَأْسِي (البيتان : 36، 44)
- أنْتِ الآنَ تَسْبِيين (الأبيات : 157، 158، 159)
- نحنُ الرّيح (الأبيات : 561، 576، 577، 578)

II تكْريرُ التّرابُطِ غيْرِ التّام

1) ضبابٌ على المرْآة

1 ـ نعرفُ الآنَ جميعَ الأمْكِنَة
39 ـ نعرفُ الآنَ جَمِيعَ الكَلِمَاتْ

2) تلْكَ صورَتُها وهذَا انتِحَارُ العَاشِق

1 ـ وأرِيدُ أنْ أتقمّصَ الأشْجَار
5 ـ وأرِيدُ أنْ أتقمّصَ الأسْوَار
9 ـ وأرِيدُ أنْ أتقمّصَ الحرّاس

197 ـ أنا ضِدّ العَلاَقه
202 ـ أنا ضِدّ البِدَايه
205 ـ أنا ضِدّ النهَايَه

147 ـ وأُصدّق الرّاوِي
149 ـ وأُكَذّبُ الرّاوِي

429 ـ وأرَادَ أن يُلْغِي الوَطَنْ
430 ـ وأرَادَ أنْ يَجِدَ الوَطَنْ

III تكريرُ التّرابُطِ بالحذْف

1) أحْمد الزّعْتَر

154 ـ صارَ الحِصار مُرورَ أحمدَ فوْقَ أفْئِدةِ الملايين الأسِيرَةْ

156 ـ صارَ الحِصارُ هُجُومَ أحْمَد

189 ـ لاَ وَقْتَ للمَنْفَى وأُغْنِيَتِي

194 ـ لا وَقْتَ للمَنْفَى

IV تكْرِيرُ الترابُط بالإضَافَة

1) أحْمَدُ الزّعْتَر

240 ـ يا أَحْمَدَ المجْهَول

243 ـ يا أحْمَد السريّ مثْلَ النّارِ والغَابَات

288 ـ الأرضُ تبْدأُ مِنْ يَديْه

295 ـ والأرْضُ تبْدأُ مِنْ يديْهِ. وكانَ ضِدّ الأرْض..

هذه مجرد نماذج من قصائد محمود درويش التي نعتمدها. والتكريرُ هنا يأخذُ صفة البيت الذي لا يشبه في شيء البيت المصاحب للمقطع في الموشح أو القصيدة الرومانسية العربية. هذا التكرير غيرُ منضبطٍ لقواعد قبْلية، ينفجر في سياق بناء الدوال للنص، وهو بذلك يحقّقُ استثناءً فيما هو يحقق قاعدةً من قواعد الحداثة في الشعر المعاصر، ونقصد بها ارْتِيادَ المجهول والسفر في ليل القصيدة. ويُمْكِنُ لتكرير التّرابُط في نصوص محمود درويش أن يخضع لترتيبٍ عامٍّ، كما حاولنا ذلك في عزْلِنا لأنّماطِه، لا في هذه النصوص وحْدَها، بل في العديد من نصوصه، مما يعطي لهذه الممارسة وضعية شعرية لها إضاءَتُها الشخصي.

هناك علاقة أولية بين هذا البناء النصي في أغلب قصائد محمود درويش وبين الحِكَاية (وليست خاصيتَه وحده !)، وهذا يُقرّبُنَا من رأي بْرُوبْ Propp في تكرير وحدات الحكاية. فهذه التكريرات «لا تعمل على تقدُّم الحَدث» ولا تشكّل بذلك عنصراً حِكَائياً. ويرى غريماس أن «أغْلبَ عناصِر الحكاية هي تماماً لازمنيّة»[79] «باستثناء عنصُرِ الاختبار» المعتمدِ على كلمات متوالية «كأنّ بعضَها متورّطٌ في بعْضِه مما يحقق «تدخُّلَ الحكاية في الاستمرارية». إن خصيصة

(79 A. J. Greimas, J. courtès, Semiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op. cit. p. 307.

الزمن الحكائي لا تنطبق على الشعر، لأنّ علاقة البناء النصي بعناصر التكرير في شعر محمود درويش لا تعني أنها حكائية، ويكون التكرير في هذه الحالة **ضمانةً للاستمرارية في بناء النص، وعُنصراً مولّداً للاسترسال النصي**. وكل أنماط التكْرير تؤكد ثانية على دوْر الدّالّ في تنويع البناء النصي المعاصر بما هو بناء لا يخضع لقالَب مُسْبَق وقبْليٍّ، بل لمنطق داخلي يدفع الدوال لتبحث عن رؤيتها المسار الأُحاديّ الذي كانت تتّبعه القصيدة للوصول إلى بيْتها لأخير وهي تعلم خطاطة السفر بين البداية والنهاية.

4.2. التّكْريرُ الحُرّ

ونعني به أكثر من طريقة لبناء الإيقاع النصي الذي لا تنضبط فيه القافية في موقع محدد سلفاً، لأنها تسري في جسد النص كبَلّور مُشعّة فاتِنَةٍ، بألْوانها القُزحية ولمعانها البَلُوري، فيكون كاملُ النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تنعدم فيه الحدودُ والمَرَاتِبُ والموانعُ. ونماذج أدونيس في الكتابة الجديدة شاهد على هذا النمط الذي سميناه بالتكرير الحر. نختار هذا المقطع من قصيدة **هذا هو اسمي**

.. **وعليٌّ** رمْوَةٌ في الجُبّ كانَ **الجمْرُ** ثوْباً لَهُ اِشتعَلْنَا تمسّكْنَا بأشْلائِه اشتعلتْ مساءُ الخير يا وردةَ الرمادِ

عليٌّ وطنٌ ليس لاسمه لغةٌ ينزف نفْياً ويُثْبتُ العُشب والماءَ **عليٌّ** مُهَاجرٌ.

أين يقْفو سيّدُ الحُزْن كيْفَ يحْمِلُ عيْنَيْهِ ؟ سمَائي مخنوقة كتِفي تهْبطُ والأرض خوذةٌ مُلِئتْ رمْلاً وقشّاً هلعتْ أرْكُض غطّتْني سنونوةٌ نهضَتْ لهيبٌ ناهِداها نهضَتْ أفتحُ شُبّاكاً : حقولٌ خُضْرٌ أن الفاتِحَ الآخَرَ والأرضُ لعبة فرسٌ تدخل في الغيْمِ

1.4.2. تكْريرُ اسْمِ العلَم

وهو في هذا الاستشهاد «علي». وإذا كانت قصيدة **هذا هو اسمي** تستثمر تكرير أسماء أعلام وأماكن مثل نيرون، روما، دمشق، بغداد، امرؤ القيس، المعري، الجنيد، الحلاج، النفري، المتنبي، وآسيا، فإن قصائد ثانية، مثل **قبر من أجل نيويورك ومراكش فاس والفضاء ينسج التأويل واسماعيل والمهد وشهوة تتقدم في خرائط المادة**، تستحوذ عليها أسماءُ عديدة متباينة من حيث العصور والحضارات والأمكنة. هذا التكرير مشترك في الشعر المعاصر فالسياب استحوذتْ على قصيدته **المومس العمياء** مجموعة من أسماء الأعلام في الأساطير اليونانية والخرافات العربية، كما أن هناك تكريراً مُكثّفاً لكل من اسْمَي المكان بُوَيْب وجيكُور في غير هذه القصيدة. ومحمود درويش لا يقل عنهما في استعمال اسم العلم. ولتكرير الأسماء

الخاصة بالأعلام تـاريخَـه في الشعر العربي القـديم، إلا أنـه في الشعر المعـاصر اتجه نحو احتلال **مكانِ عُنصُرٍ إيقاعيٍّ قَبْلَ أن يكون مُجرّد مرْجِعيّة،** كمـا عودتنـا على ذلـك مجموعـة من القراءات. والأسـاس هنا هو «تجلية تلْوينه المُعجميّ والخصائص المتموّجة المنبعثة من البناء»، وهذه التسميةُ كما كان تُوشْكين يحددها «لا تُغطي للبيت نوعـاً من التّلْوين، ولكن بإمكانها أن تكَونَ كذلك محددةً مسبقاً بالبنـاء».[60] فتكرير الاسم الشخصي منـدمجٌ في البنـاء الإيقـاعي في الوقت نفسه الذي يساهم في هذا البناء.

2.4.2. تكْرِيرُ الوحَدَات المُتسَاوِيَة

وهذا التكرير يشكل بدوره نسقاً فرعيّاً ينتشر في كـامل النص، وقـد تكون الوحـدة عبـارة عن صوتيـة كمـا قـد تكون سلسلـة صوتيـّة. ونعثر في نموذج أدونيس على المجموعـات التـاليـة : (الجب / العشب / الجمر / الخير) (اشتعلنـا / تمسكنـا / اشتعلت) (مسـاء / مـاء) (ينـرف / يثبت) (محنوقـة / حودة / سونوة / لعبـة) (يغفو / يحمل / تهبـط / أركض / أفتح / تـدخـل) (الحـزن / الأرض / الغيم) (لهيب / حقول) (الفـاتح / الآخر). وتوزيع هـذه الوحـدات المتسـاويـة صـوتيـا أو صوتيا وصرفيا يغير موقع القافية وينوعها في الوقت ذاته الذي يمنح النص سُلّمـاً من قواعـد البنـاء الإيقاعي المتجدد على الدوام بحسب النصوص والـذوات الكـاتبـة وتـاريخ الكتـابـة، وفيـه يتحقق الاسترسـالُ والتوقُّف، طولُ الوحْـدَةِ وقصرُهـا، اتصـالُ الإيقـاعـات وانفصـالُهـا، وللتفـاعلات حركيـةٌ مُعْلَنَة.

5.2. سِرّ النصّ

يتبدى لنـا سـاء الإيقـاع في الشعر المعـاصر، ومن خلال هـذه القراءة، متلبســاً بتـاريخيتـه. فقوانين البيت في هذا الشعر ليست واحدة، وزمن ظهور كل واحد منها مختلف.

إن البيت المنتهي بوقفة وزنية تامة، (مع تمام التركيب والدلالة أو انتفائه) كـان هو الأسبق في الظهور مع نهاية الأربعينيات، وقد كان شيوعه، منذ الخمسينيات، عائداً إلى أنـه يتبع القـانون العام الذي يبنى به البيت من النمط الأولي في كل من القديم والتقليدية معـاً، وكـذلـك النمـط اللاحق في الموشح أو لـدى الرومـانسيـة العربيـة التي أصبح التضمين عنصراً حيـويـاً في خصيصـة بنائها للبيت، ولا تقل القافية عن الوزن في التأريخ لهذا البيت.

(60 Iouri Tynianov, Le vers lui-même, op. cit., p. 117.

أما البيت المنتهي بوقفة وزنية ناقصة، وميناه بالبيت المدمج فهو لم يشع من الناحية التاريخية إلا مع نهاية الستينيات في كل من المركز الشعري ومحيطه. وبهذا نفسر سلطته على نصوص السبعينيات لمحمود درويش،والثمانينيات لمحمد الخمار الكنوني، كما نفسر مغامرته مع إعادة بناء النص في الكتابة لدى أدونيس منذ نهاية الستينيات، ولاشك أن هذا البيت أصبح البحث فيه عن وضعية مختلفة للقافية ملموساً.

وإذا كنا ندرك، الآن، أن ابتكار تنوّع طول البيت المنتهي بالوقفة الوزنية التامة تميز به شعراء العراق (دونما وضع تأريخ نهائي له أو نسبته إلى بلند الحيدري أو نازك الملائكة أو بدر شاكر السياب) فإن البيت المنتهي بوقفة ورنية ناقصة، وتملّك حرية اختراق الصفحة إلى حد إلغاء الفصل بين الشعر والنثر، يصعب نسبته إلى المركز الشعري وحده، وكل الدراسات، التي حاولت التأريخ له باسم «القصيدة المدورة»، وهي عديدة أمعنت في إلغاء المحيط الشعري. وتأكيداً أن مهمة التأريخ تتطلب، مستقبلاً، خروجاً على الرؤية المنغلقة لتاريخ الشعر العربي الحديث، وهو ما ترفضه إعادة كتابة تاريخ الشعر العربي القديم.

وما حاولنا رصده من قوانين لبنية البيت الإيقاعية في المتن، بعيد عن ادعاء القبض على جميع القوانين، لأن الجزئيّ المنفلت من عقال التقعيد والتقنين هو المنْجَمُ السريُّ لما يمنح النص خصيصته الفريدة. وعدم الوصول إلى مستوى أعلى من ضبط هذه الخلايا الإيقاعية المتمردة على التقعيد مصدره وضعية الإيقاع في النص وبالنص. فالبحث عن القوانين العامة ذو إيجابية محدودة في حالة النص الشعري، وإذا كنا نهجنا سبيل التعرُّف على خريطة المغامرة الجماعية التي رسَمَها الشعراء العرب المعاصرون بغاية بناء مسكن حُرٍّ ومستجيب لشرائط الزمن الحديث الذي يعيشون فيه، فإننا لا نتغافل عما كان صرح به تينيانوف منذ العشرينيات من هذا القرن حين قال بأن «*في الجُزْئيّ يكمُنُ سِرُّ النص*»[81] ولا يمكن الاقترابُ من هذا الجزئيُّ وملامسته إلا من خلال النصوص المفردة. ذلك ما نحن ذاهبون إليه.

(81) المرجع السابق، ص.50.

الفصل الرابع

مَسارات مجهُولة

كان بحث الشعراء المعاصرين عن مسكن شعري حرّ هو المطلب الأساس في الممارسة النصية، وحول هذا المطلب كانت التخطيطات النظرية وكان الجدل النقدي بين جميع الأطراف المتورطة في الشعر المعاصر، من شعراءهونقاد وقراء. إن الخروج على البيت القديم، كسجن رمزي، تلازم ومغامرة الخروج بحثاً عن ماء القصيدة بعد الجفاف الذي أصيبت به. ومغامرة البحث عن ماء القصيدة لم تكن تلك طريقاً واحدة للذهاب ولا اتباع الطريق ذاتها للعودة لكل من السارين مخاطرهما ومجاهلهما ومتعتهما في آن. وتعددت المسارات في بناء القصيدة، بتعدد ثقافة الشعراء وتملكهم للمعرفة المغايرة التي بها يكون البحث عن ماء القصيدة ممكناً.

لقد انحفرتْ آثار المغامرة على جسد النص فيما تبعثرت أسرار المسالك وخرائطها، لأن العودة إلى المكان الشعري بامتياز تحتمي بثنيات تنفتح وتنغلق في آن. وهكذا أصبح كل من الناقد والقارئ أمام علامة غير متوقعة في النص الشعري المعاصر هي ما عُرف في نظرية الشعر بالغموض. هذه هي البلاغة المضادة. قديماً كانت البلاغة تعني الوضوح، في الثقافتين العربية واليونانية ـ اللاتينية على الأقل، أما في العصر الحديث، ومنذ الرومانسية، فإن الغموض كان مدار النص، ما دام انتقل من الخارج إلى الداخل، وما دام أصبح مفهوم اللغة متبعداً عما كان عليه في التداول.

لم يستطع القارئ والناقد مع الغموض صبراً. وأفق الانتظار الذي تقول به الدلائلية يتحول إلى نار موقدةٍ بدل أن يكون وعداً رَحيماً. إن أفق الانتظار مجرد سراب سرمدي، لأن جواب القصيدة سؤال متجدد، بالمعرفة وفي المعرفة. فالنزول ضيفاً على القصيدة معناه قبول آدب معاشرة المجهول، وبالتالي فإن من المستحيل مصاحبة النص من غير تخيل اختلاف سعيد معه.

بين مغايرة البحث عن ماء القصيدة وإلحاح الرغبة في القبض على ما يحمل النص غامضاً تتحدد تقاطعات كل من المشروع الشعري والنقدي. وبدل العودة، في هذه الدراسة، إلى مسألة

الغموض، كما هي متداولة في الخطاب النقدي، تقترح مصاحبة النص في بعض مساراته المجهولة التي يختارها، في غفلة عن إرادة الشاعر، لبناء إيقاعه الشخصي.

ونقتصر، في هذا الفصل، على جملة من العناصر التي تحولتْ إلى عرَض من أعراض القصيدة المعاصرة، من خلال خصيصتين هما اللعبة النصية والنصّ الغائب. خصيصتان لا يتفرد بهما الشعر المعاصر تأكيداً، ولكنه يعطيهما وضعية تختلف عما هي عليه في غيره. ولاشك أنهما غير منفصلتين عن الفصلين السابق واللاحق، فالنص الشعري خطاب متكامل، إلا أن مسعانا التحليلي هو مجرد اختراق نظري، ما دام مشروع قراءتنا يعلن ، منذ البدء، عن استراتيجيته النظرية.

1. اللّعْبةُ النصّية

التحقت كلمة «اللعبة» في القراءة النصية باللغة الواصفة وارتقت إلى مرتبة التصوُّر. وتتقاسمُ القراءات الشعرية والدلائلية، إلى جانب الحقول المعرفية المتباعدة، كالفلسفة والأنتربولوجيا، استعمال هذا التصوّر. وإذا كانت جُوزيتْ رِيِيْ دُوبُوفْ تحصر دراستها في اللغة الواصفة فإنها لا تستثني الدلائلية الواصفة أيضا من الدراسة، وعلى غرار ذلك يمكننا الحديث عن الشعرية الواصفة في ضوء اعتماد شعرية الإيقاع كمنهج للقراءة. وهكذا تكون كلمة «لعبة» في مرتبة «كلمات اللغة الواصفة بتحولها لدليل لغوي واصف»[1] فينطبق عليها ما ينطبق على كلمات اللغة الواصفة من حيث إنها «تشمل حقلاً دلالياً خاصاً يقدم الخصائص نفسها التي تقدمها الحقولُ الدلالية عامة. وهذا الحقل يحتوي على كلمات ذات كثافة لغوية واصفة مُتحوِّلة، تتموضع بين الأقصى والأدنى ويظل تحديدها غير ثابت (مجموعة فضْفَاضَة)».[2]

وجاء في لسان العرب أن اللّعِبَ «ضد الجد» ويُقال لكلِّ مَنْ عمل عملاً لا يُجدي عليه نفْعاً : إنما أنت لاَعِبٌ». ونجد في المعجم الفرنسي لوروبير **Le Robert** توسُّعاً في المعاني، إضافةً لتسلسلها التاريخي. فالمعنى العام المتداوَل لكلمة اللّعِب هو أنه «نشاط فيزيقي أو ذهني مجاني تماماً، عادةً ما يتأسّس بناءً على اتفاق أو ابْتِداع، وليس له في وعي مَنْ يتفرّغُ لَهُ غايةٌ غير اللعب ذاته، وهدفٌ آخرُ غير اللذّة التي يحصِّل عليها». ويعطيه لالآنْد Lalande معنًى أدقّ حين يجعل منه «تنْظيماً لهَذا النّشاط على شكْلِ نظامٍ للقواعدِ المُحدَّدة لانْتصارٍ أو إخْفاقٍ، لربْحٍ أو خَسَارَةٍ». ويتسع المعنى حين نقصد به طريق اللعب فيصبح «فنّاً، وطريقة لاستعمال أداة، ومجموعة وسائل...».

1) Josette Rey – Debove, le métalangage, op. cit., p. 28.
2) المرجع السابق، ص.30.

لقد خص ميشيلْ بِيكَار Michel Picard اللعبة بدراسة موسمة أعطاها عنوان **القراءة كلعبة**،[3] ويهدف بها الخروجَ على الدلائلية التي تلخّص العملَ الفني، ومنه الأدبيّ، في «التواصل» الذي يأخذ نموذَجَه من كتاب يوري لوتمان **بنية النص الفني**.

وبعد مناقشات لمختلف الدلالات التي أُعطِيَتْ للُعْبة، بما هي تجْمع بين متناقضين هُمَا اعتبارُ اللّعب نشاطاً أدْنَى، ثمَّ الفوائد المالية التي تحصل بنتيجته، يصل بِيكَار إلى تعريف اللُّعْبَة من حيث وظائفها الدفاعية والبنائية ومن حيث أشكالها **كنشاط «مستوعب، وغير مُؤكَّد، ذُو علائق مع الاستيهامي، وأيضا مع الواقعي، المعيش كابتداع، ولكنه خاضع لقواعد»**.[4]

هذه الوضعية الابستيمولوجية للعبة تنقل الكلمة الواصفة من التَّدَاوُل إلى حقْلٍ إجرائي يصعب معه الاستمرارُ في التعامل مع اللعبة كنقيْض للجِدّ، أو كنشاط يتمُّ على هامش ما يُعتبر نافعاً ومُفيداً. ومن ثم نَرى إلى النص كنشاط له قواعد مثلما له عناصر ووظائف.

إن الإيقاع هو الدال الأكبر، هنا هو الاحتمال. وعناصر الإيقاع عديدة، وهي جميعها تتفاعل، من خلال اللعبة النصية اللامتناهية، مع بعضها بعضاً لبناء دلالية النص، إلا أن اللعبة في هذه الحالة ليست إرادية، بل خارجة على قصدية الشاعر. وأسبقية الدال الإيقاعي معناها أن هذا الدال، بتعدده، هو المُهَيْمِن على اللعبة النصية برمتها، دون أن يدريَ الشاعر كيف تُلعَبُ اللعبةُ.

لقد حاولنا ملامسة المشتَرك الإيقاعي، مع التَّمْهيد لذلك بمقدمات نظرية. والقول باللعبة النصية متضمِّنٌ لفعْل الدال الإيقاعي في البناء النصي الكامل، حيث النسيج النصي متجاوبٌ العناصر. وسنعمل على الاقتراب من اللعبة النصية من خلال بعض العناصر النصية ووظائفها. فالقول بالنص كلعبة لا يؤدي حتماً وفوراً إلى رصد جميع عناصرها ووظائفها، لأن النص يخفي أكثر مما يُظهر ويُلمِّح أكثر ممّا يصرّح. ولعل أهمّ عناصر اللعبة النصية في الشعر المعاصر ثلاثة، هي الإظهار والمحو والحذف. وهذه العناصر، التي تفعل في غموض النص الشعري، ما زالت بعيدة عن التناول في خطابنا النقدي.

1.1. الإظْهَار

تتبيّن لعبة الإظهار في بناء الدلالية النصية عندما نتوجّه بطاقةِ القراءة نحو دلالة بعض الكلمات والتعابير في السياق النصي وما تصبح عليه في وضعيتها الشخصية. ومعنى هذا أننا نأخذ النصّ مُوَاربة من خلال بعض الكلمات ـ الدّوال، لأن الكلمات تتخلى في الخطاب الشعري عن أن

3) Michel Picard, La lecture comme jeu, coll. critique, Editions de Minuit, Paris, 1986.

4) المرجع السابق، ص.30.

تكون دليلاً. وشُرُوعُنا بالكلمة المفردة يصدر عن وضعيتها في النص الشعري. «فالكلمةُ تظلُّ الوحْدةَ الأساسيةَ للبناء الفني اللفظي رغم كامل أهمية كل مُستوى مُبيَّن في النص الفني لبناء كُلّية بِنْية العمل».[5] لن نناقش لُوتْمان في مسألتي الكلمة والمستوى، فقد ناقشناهما من قبل. ويهمنا التركيزُ هنا على انتقال الكلمة من حالة العادة والابْتِذَال إلى حالة التفرد والاستثناء، بعد تكثيف إيقاعها في النص الشعري وهي تحمل الخصائص **المتموجة** للدلالة حسب تعبير تينيانوف،[6] وذلك بفعل عبورها من الخصيصة **الأساسية** إلى الخصيصة **الثانوية**، حيث «الخَصيصة المتموّجَةُ يحْصُلُ لها أن تُقْصِيَ الخصيصةَ الأساسية أيضاً»[7] عندما تكون الكلمة ذات تلوينٍ قويٍّ، وبالتالي فإن «التلوينَ **المُعجمي** ذاته للكلمة، **كخصيصة ثانوية ثابتة** للدلالة تكتسب أهميةً قصوى. فكلما كانت الميزة المُعجمية للكلمة واضحةً كلما توفَّرَتْ حظوظٌ مع تقْتِيم الخصيصة الأساسية، ويرجع هنا بالضبط للتَّلْوين المُعجمي للكلمة وليس لِخَصيصتها الأساسية **الظاهرة**».[8]

إن هذه العملية المُزْدوجة لشرائط الكلمة ووظائفها تتحقق في كل من السياق النصي والتلوين المُعجمي كخصيصة إيقاعية أيضاً. وبتفصيل هذين الاعتبارين لدى تينيانوف في تحليل لُوتْمان نرى أن «الكلمةَ، وهي تستمرُّ ككلمةٍ دوْماً، تهْدِفُ مساواةَ أصغرِ الوحدات (...). ولكنَّ الكلمةَ في الوقت نفسه تسعى لتوسيع حدودها، بتحويل النص بكامله إلى مجموعٍ غيرِ قابل للتقطيع، إلى كلمة واحدة».[9]

ونخْلُص من هنا إلى القول بأن الكلمة تكتسب دلالتها من السياق المتفاعلة فيه، وهذا القانون العام ينطبق على وضع الكلمة في نص أدبي أو غير أدبي، ولكنها في النص الشعري يقودُها ربْطها مع غيرها من الكلمات إلى «إظهار «انْفِصَالِهَا» الدّلاَليّ»،[10] إضافة إلى ذلك يُحقق التلوُّن المُعجمي القويُّ للكلمات خصيصَتَها المتموّجَة فـ «تمحي» خصيصتُها الأساسية.[11] إنها لعبة تتْبع قاعدتين هما **الإظهار والمَحْوُ**. على أن الإظهار سيشمل في تعريفنَا كُلاًّ من «الانفصال» الدلالي الذي يقول به لُوتْمَان و«الخصيصة الثانوية» التي يقول بها تِينْيَانُوف، ويظل تعامُلنَا مع

(5) Iouri Lotman, La structure du texte artistique, op. cit., p. 243

(6) Iouri Tynianov, Le vers lui-même, op. cit., p. 39.

(7) المرجع السابق، الصفحة ذاتها

(8) المرجع السابق، ص ـ ص.89 ـ 90.

(9) Iouri Lotman, La structure du texte artistique, op. cit., p. 244.

(10) المرجع السابق، ص.248.

(11) يوري تينيانوف، المرجع السابق، ص.90

المَحْو على غِرار ما جاء به تِينْيانُوف، مُعدّلين آليةَ الامْتِلاء بآلية الفراغ،[12] لأنَّ الفراغ بالنسبة لنا هو مصدر الحركيّةِ النصيّة، على عكس الامتلاء الذي يقول به تِينْيانُوف.

1.1.1. «الانْفِصَال» الدّلاَليّ

إنه العملية الأُولى التي تستبد بلعبة الإظهار. ولنا أن نأخذ أولاً بعض النماذج من نصوص العيّنة، حتى نؤطر ما نقصده بـ«الانفصال» الدلالي.

1 ـ المَسيحُ بعْدَ الصَّلْب ـ السياب

1 ـ حين فصَّلْتُ جنْبي قِمَاطاً وكمِّي دِثَارْ،

2 ـ حين دَفأْتُ يوماً بلحْمِي عظامَ الصِّغَارْ،

3 ـ حين عرَّيْتَ جُرْحِي، وضمّدْت جُرحاً سِواهُ،

4 ـ حَطِّمَ السورَ بيْنِي وبيْنَ الإلَهْ.

2 ـ قصيدةُ بَابِل ـ أدونيس

1 ـ ستكُونُ الماءَ مِراراً

2 ـ ومراراً سوْفَ تكُون الصّخْرَ

3 ـ ، إراً سوْفَ تكُون الرِّيحَ

4 ـ وتغْدُو

5 ـ مَلِكَ الآفَاقِ، وتغْدُو

6 ـ مَلِكَ الغَرَبَاتِ الضّوئيّةْ

3 ـ رَمَاد «هِيسْبِرِيس» ـ الخمار الكنوني

1 ـ عضّنَا الدهْرُ، هَا إنّنا مِنْ قديمٍ بعيداً عن البَحْرِ

2 ـ نسْمعُ كلَّ غريبٍ، ونسْأل عبْر الغَياهبِ ريحَ الفُصُولْ.

3 ـ أخِرُ العهْدِ بالبحْرِ إذ عيّرتْهُ السيُولْ

4 ـ أخِرُ العهْدِ بالبحْرِ إذ لوّثتْه المدِينَةْ

5 ـ ليْس في البَحْر شِبْرٌ فيُرجَى وما لوَّثتْهُ سفِينَةْ..

[12] يطرح تينيانوف آلية الامتلاء المعجمي ابتداء من ص.89 من المرجع السابق

4 ـ أخمّدُ الزّعتَر ـ محمود درويش

1 ـ سيجْرِفُنَا زِحَامُ الموْتِ فاذْهَبْ في الزّحَامْ
2 ـ لِنُصابَ بالوَطنِ البسيطِ وباحْتِمَال اليَاسَمِينْ
3 ـ واذْهَبْ إلى دَمِكَ المُهيّإ لانْتِشَارِكْ
4 ـ واذْهَب إلى دَمِيَ المُوَحدِ في حِصَارِكْ

تسْمح لنا هذه النماذجُ بملاحظة أن بيتين أو أكثر في كل استشهاد يقوم البناء فيهما على التوازي، وهو في النص الأول البيتان (2 و3)، وفي النص الثاني (2 و3) و(5 و6)، وفي النّص الثالث البيتان (3 و4) وفي النص الرابع (3 و4).

ونشْرَعُ في التحليل بالنموذج الأول. إنه ينْبَني على التوازي ويركز على تكرير مطلع البيت (حِينَ)، الذي هو عنصر متماثل إيقاعياً ونحوياً، ويترك هذا التماثل فرصةً لظهُور التعارض بين (دفأْتَ) في البيت الثاني و(عرّيْتَ) في البيت الثالث، وإلى جانبهما (عِظَام) و(جُرْحِي)، حسب التتالي في البيتين. إن (دَفأْتَ) و(عرّيْتَ) متعارضتان وتظل دلالتهما داخل النص قريبةً منها خارجَه، على عكس (عِظام) و(جُرْحِي) اللذين يتجاوبان فيما بينهما داخل النص، وبذلك يلعب التوازي دور «إظهار مَا هُوَ مُشتَرَكٌ ضمن ما هو مُتَعَارِضٌ»،[13] أيْ أن دلالة (عِظام) و(جُرحِي) لا تظهر مشتركة إلا من خلال بناء التعارض المؤسس على التوازي بين (عرّيْتَ) و(دفأْتَ)، وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الثالث المتضمن لبناء يوازي بين مُتعارضين هما (عرّيتَ) و(ضمّدْتَ) المُظْهر للتجاوب بين (جُرحي) و(جُرْحاً سِواهُ)، ألانا والآخر. ولاَ يختلف البيتُ الرابع عن البيتين السابقين، حيث التعارضُ بين (حُطّم) و(السُّور) يُظهر التجاوب بين الإنسان والإله.

ويمكن للتحليل نفسه أن ينسحب على النماذج الثلاثة الباقية، فالبيتان (2، 3) من نموذج أدونيس يتحقق فيهما التوازي. مطلع البيتين (مِرَاراً) موحّدٌ فيهما معاً، ولكن التعارض بين (الصّخر) و(الرّيح) دلاليّاً هو ما يظهر المشترك في (سوْفَ تكُون). ولا يبتعد البيتان (5 و6) عن هذا البناء المتوازي بين العناصر ووظيفةِ التعارض في إظهار المشترك. وعلى الوتيرة ذاتها ينْبَني البيتان (3 و4) من نموذج محمد الخمار الكنوني، لأن المطلع (آخِر) موحّد بين البيْتيْن، والتوازي إيقاعياً ونحويّاً متجسدنٌ فيهما. ويكون التعارض الدلالي بين (غيْرته) و(لوْثتُه) هو المظهر للمشترك بين (السيول) و(المدينة). ونموذج محمود درويش يندرج ضمن هذا البناء، ما دام مطلع

(13 Iouri Lotman, La structure du texte artistique, op. cit., p. 243.

البيتين (3 و4) (واذهبْ إلى) مُوحِّداً، والتعارض الخاضع للتوازي بين (انشارك) واحصـرك، مُظهراً للمشترَك بين (دَمِكَ المُهيَّإ) و(دَمِي الموحّد).

2.1.1. الانتقالُ مِنَ الخصيصة الأساسية إلى الثّانويّة

ينزع النص الشعري المعاصر إلى توسيع حقل اللعبة النصية. فالكلمات التي تشكّل مطالع الأبيات أو الكلمات التي لها وضعية النعت تكون، في السياق النصي، مستعدة لنتائج احتراق الإيقاع لها، فينقلها من الدلالة العامة إلى الدلالة المبثقة عن الاستعمال النصي، وهي بدلك تنحل لتتركب من جديد، بهيأة مجهولة قبل سكونها إلى ماء الإيقاع. وهذا ما نلاحظه في المجموعتين التاليتين اللتين تضمان أبياتاً موزعة من خلالها نرصد الحالتين معاً من انتقال الخصائص

المجموعة (أ)

1 ـ النّهرُ والمَوْت ـ بدر شاكر السياب

أجْراسُ بُرْجٍ ضاعَ في قَرارَةِ البحْرْ.
الماءُ في الجِرارِ، والغُروب في الشجَرْ.
أجراسُ موْتَى في عُروقي تُرعِشُ الحَنِينْ

2 ـ هذا هُو اسْمِي ـ دونيس

زمَني لم يَجِئْ ومقْبَرةُ العالَمِ جاءَتْ
جُوعِي يدُور كالأرْضِ
أحجارُ قصُورٍ هياكلُ أتهجّاها كخُبْزٍ
دَهْرٌ من الحَجَرِ العاشِق يمْشِي حوْلِي

3 ـ تلْكَ صورَتُها وهذَا انتِحارُ العَاشِق ـ محمود درويش

السُركانُ يُولَدُ بين حبّات النّدى
الطّائِراتُ تمُرُّ في عُرْبِي
في زمَن الحرْبِ غطّتْنِي الشظيّةْ
في زَمَنِ السِّلْم غطّانِي الغُرَاءْ

4 ـ قصائد إلى ذاكِرَةٍ من رَمَاد ـ محمد الخمار الكنوني

رايةٌ تتساقَلُ أَوْ تتمزّقُ في صَخَبٍ وتُبِيّ
دِفْتَرٌ مدرسيٌ قديمٌ
أعودُ إليْه

يتحقق انتقال الكلمة ـ الدال من الخصيصة الأساسية إلى الثانوية بتآلف نماذج هذه المجموعة الأولى في اعتماد التقديم والتأخير الذي ساد بناء الجملة الشعرية في القديم كما في الحديث. وقد كان الجرجاني، قديماً، فطن إلى السحر الذي يحدثه هذا الانتقال عندما تحدث عن التقديم والتأخير فقال :

«بابٌ كثيرُ الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقُك مسْمَعُه، ويلطُف لديْكَ موقعُه، ثم تنظُر فيه فتجدُ سبب أنْ راقكَ ولُطفَ عندك أنْ قُدِّم فيه شيْءٌ وحُوّلَ اللفظُ من مَكَان إلى مَكَان».[14]

وقد كان السابقون على الجرجاني يقلّلون من قيمة التقديم والتأخير في البناء النصي، فلم يعتبروا الانتقال من الخصيصة الأساسية إلى الثانوية لأنّه :

«وقع في ظُنون النّاس أنّه يكْفي أن تقال إنه قُدّم للعناية ولأنّ ذكْرَه أهمُّ، من غير أن يُذكر من أيْن كانت تلك العنايةُ ولِمَ كان أهمّ. ولتخيُّلهمْ ذلك قدْ صغُر أمْرُ التقْديم والتأْخِير في نفُوسِهم وهوّنُوا الخطْب فيه حتى إنك لترى أكثرهُم يرى تتبُّعه والنّظر فيه ضرْباً من التكلُّف ولمْ تر ظنّاً أزْرى على صَاحِبِه مِنْ هَذا وشِبْهِه».[15]

إن التقديم والتأخير من الصيغ المركبية التي أوقدت شهوة القراءة في لُغات عديدة، ولا نستطيع إدخالها ضمن ما سماه كمال خير بك بـ «تراجُع الفِعْل وسِيَادَةِ الجُمْلَة الاسمية وشِبْه الجملة» في الشعر المعاصر،[16] لأن هذا الحكم عام ولا يستطيع ضبط الخصيصة الجديدة للكلمة ـ الدال. هناك تقديمُ الاسم في أغلب النماذج الموجودة أمامنا، وتقديمُ شبه الجملة في نموذج محمود درويش. وهذا البناء المركبي يجمع ما هو مُركّبيٌّ بما هو دلاليٌّ. فالتقديم والتأخير لا تنحصر أهميته في تغْيير البنية المُركّبية لسلسلة الدوال داخل البيت، بل هو عاملٌ من عوامل إظهار

14) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، م.س.، ص.83.
15) المرجع السابق، ص.85
16) كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر المعاصر**، م.س.، ص.156

الدلالة الثانوية. وعلى هذا النحو تكون الكلمات الموجودة في مطالع الأبيات (أجراس، الماء، أجراس، زمني، جوعي، أحجار، دهر، البركان، الطائرات، راية، دفتر) تتخلى عن خصيصتها الأساسية لصالح خصيصة ثانوية يفجرُّها الموقعُ الذي أصبحت الكلمات تحتله داخل ترتيب الدوال في البيت. فوجود الكلمة ـ الدال في المطلع يعرّضها لمشهدية استثنائية بها تكون الخصيصة الثانوية حاضرة بقوة، وهو ما يصعب حصوله في حال إخضاع بناء الجملة إلى الجملة الفعلية في اللغة العربية، فيكون التقديم خارقاً لهذه القاعدة ومميِّزاً للخصيصة الثانوية.

المجموعة (ب)

1 ـ أنشودةُ المَطَر ـ بدر شاكر السياب

وتغْرقَانِ في ضَبابٍ مِنْ أسَى شفيفْ
وشْوَة وحشيَّةٌ تُعانِقُ السَّماءْ

2 ـ قَصيدَةُ بَابِل ـ أدونيس

يبْدو أنَّ الأشْياءَ قَطيعٌ
والأفْكَارَ ذِئَابٌ فِضّيَّةٌ
لِيْلَى أقواسٌ ودوائِرُ جِنْسيَّةٌ

3 ـ تِلْكَ صُورَتُها وهَذا انتِحَارُ العَاشِق ـ محمود درويش

يبدأ الوقتُ الفِدائي
ننشر عارَ فخديكِ السماويّيْن

4 ـ قَصائِد إلَى ذاكِرَةٍ مِنْ رمَاد ـ محمد الخمار الكنوني

تَغْسِل الدّمَ بالدّمِ بالفَرَحِ الهَمَجِيْ
فعيْنُ الرِّضَى تلِدُ اللُّغةَ العَاهِرَةْ

تتفق هذه النماذج في الخصيصة المُعجمية التي تحدد للدوال موقعها بالنعت في السلسلة النصية. نلاحظ في الكلمات (شفيف، وحشيّة، فضيّة، جنْسيّة، الفدائي، السماويّين، الهمجيّ، العاهرة) بحثاً واستقصاءً للنص عن عناصر نادرة الاستعمال (مثل شفيف) أوْ ما كان المُعجم الشعري

لما قبل الشعر المعاصر يتركها معدة عن التوظيف في بناء النص. إن النص الأثر بارزٌ في النص الصدى من حيث البحثُ والاستقصاء عن كلمات ذات خصيصة معجمية، على أن الأساس، قبل هذا، هو المشترك الذي تتوزعه ممارسةُ الشعر المعاصر بغاية تنوّع قواعد لعبة البناء النصي. ولا شك أن الخصيصة المُعجمية للكلمات لا تظهر إلا ضمْن السياق، أي بناء البيت برمته. ويمكن القولُ، حسب تعبير تينْيانوف، إن «كُلّ كلمة في البيت تؤلف نَبْرةً مُعجَميّة خاصة. وينتج عن تماسُك السلسلة أن القوةَ المُغْديّة والمُستوعِبة للتّلْوين المُعجميّ تنْتَشِرُ على مجْمُوع سِلْسِلَةِ البيْتِ، بحيث يتوالّدُ نوعٌ من الوحْدَةِ في النّغميّة المُعْجميّة، وتتضاعف هذه النبرةُ، أو تضعُفُ أو تتحوّلُ بحسب امتدادِ البيْتِ».[17] ولنا أن نضيف بأن هذه الخصيصة تتكامل مع النص بكامله، وهي بدوْرها تعلن عن زمن النص وصاحبه. ولكن الخصيصة المعجمية من جهة أخرى لا تقتصر على النعت. وما يشغلنا هنا هو رصدُ الانتقال من الخصيصة الأساسية إلى الثانوية، وهو في هذه النماذج يسلك طرائق متباينة أهمُّها قلْبُ الخصيصة الأساسية، وذلك ما تشير إليه (نشْوةٌ وحشيّة)، (الأفكارُ ذئابٌ فضيّة)، (عارٌ فخِذيْك السّماويّيْن)، (الفرحُ الهمَجي). فالنعتُ يتدخل هنا من أجل إعطاء بُعْدٍ جديد للكلمات تصبح معه خارج هيأتها المعتادة. وهكذا يصبح اللّوْن المُعجمي أقوى من الخصيصة الأساسية وهي تتعرض للاختفاء في بناء البيت.[18] وما يظهر في هذه الحاله هو الخصيصة الثانوية بعد أن اختفت خصيصتُها الأساسية في بناء البيت بكامله. وحين نقول بأن لهذه الخصيصة زمنها فهذا معناه أن الشعر المعاصر انطلق من المغامرة في غير الجاهز، وضد المعيار والذوق السائد، حين أعطى للتنافر وضعية السيادة في إبراز الجمالية الجديدة

2.1. المَحْوُ

وهو مستوى آخر للإظهار والإخفاء معاً، حيث الكلمة ـ الدال تمحُو الخصيصةَ الأساسية للدلالة فتبرز الخصيصةُ المتموجةُ بقوة، ويكون التّلوين الشامِلُ للكلمة حيوياً بصيغة غير معتادة. إن المحو خصيصة تكاد تكون متسربة بين جهات النص وخلجانه، فلا يلمسها القارئ بسهولة رغم أنه يحس بدبيبها السريّ. مجرد كلمات معزولة أو مندمجة بشكل خفي في سياق يحميها من الضياع. والإيقاع وحده هو ما يهيئها لترحل في قيمتها الذاتية من غير مهادنة لمعناها المتداول أو دلالتها الثقافية. واعتماد المحو في الشعر المعاصر يعود لتبنّي اقتصاد متقشف فيه تبلغ اللعبة النصية درجة عليا من استيعاب الحساسية الجديدة. وبهذا نقول إن المحو إثبات لنفي مسترسل،

17) Iouri Tynianov, Le vers lui-même, op. cit., p. 126

18) المرجع السابق، ص.129.

حيث الجزئية تدخل دائرة الشطح، وبمائها تنفرد دون أن تتقصّد الإفشاء بسرّ الرقصة لقصية والماء الذي نستلذُّ أجيجهُ. هناك، في هذا المكان المُبْعَد عن الحساسية الجديدة، يختفي بضوئه الكتوم، وعبر جسد النص يسري من غير لُهاث. هذه بعض النماذج :

1 ـ النَّهْرُ والمَوْت ـ بدر شاكر السياب

بُوَيْب...
بُوَيْب...
أجراسُ بُرْجٍ ضاعَ فِي قَرارَةِ البَحْرْ

2 ـ أنشُودَةُ المَطَر ـ بدر شاكر السياب

ودغْدَغَتْ صمتَ العصَافِير علَى الشَّجَرْ
أنشودةُ المَطرْ
مطَرْ...
مطَرْ...
مَطَرْ...

3 ـ شجَرةُ الكآبةُ ـ أدونيس

ورَقٌ يتقدّم يرْتاحُ في حُفْرةِ الكِتَابةْ
حامِلاً زهْرةَ الكآبةْ

4 ـ قصيدةُ بَابِل ـ أدونيس

أخلُقُ بـابل في الأجْنـاسِ وفي الأنْوَاعِ وأخلُقُ بـابِلَ فِي
الصَّلَـواتِ وفي الشَّهـوَاتِ وأخلُـقُ بَـابِـل في الأرْحـام
وفِي الأكْفَـانِ وأخلُقُ بـابِـلَ بيْن الخَـالِـق والمخْلُـوقِ
وأخلُق بَـابِلَ في الأصْوَاتِ وفي الأسْمَـاءِ وفي الأشْيَـاء

5 ـ ضَبابٌ علَى المِرْآة ـ محمود درويش

نَعْرِفُ الآنَ جَمِيعَ الأمْكِنَهْ
نَقْتَفِي آثارَ مَوْتَانَا
ولاَ نَشْتَمُّهُمْ
ونُزِيحُ الأَزْمِنَهْ
عَنْ سَرِيرِ اللَّيْلةِ الأُولَى، وآه...

6 ـ أُحْمَدُ الزّعْتر ـ محمود درويش

لِيَدَيْنِ منْ حجَرٍ وزعْتَر
هذَا النّشيدْ

إذا أخذنا كلمات (بويْب، مطَر، الكآبة، بَابل، آهْ، زعْتر) فسنجدها شائعةَ الاستعمال في مجتمع لغوي يَضيقُ أو يتّسِع. ولكنها لكثرة استعمالها أصبحت مُمتلئةً، على عكس فراغها كما يقول به تِينْيَانُوف. وجميع هذه الكلمات وصلت، باستعمالها في النص الشعري المعاصر، إلى محْوِ خصيصتها الدلالية الأساسية بعد أن تحقق لها «اختلافُ وشرائطُ النشاط اللغوي» التي تمكّنت من اكتسابها وهي تنتقل من المجال اللغوي للحياة الاجتماعية والثقافية والمتون الشعرية المغايرة، إلى المجال الإيقاعي في الشعر المعاصر، لأن لـ «كل نشاط وكل حالةٍ شرائطها وأهدافَها المتميزة، وفي ضوء هذه أو تلك تكتسبُ الكلمة قيمةً أقلَّ أو أكثرَ من هذا النشاطِ وتحد نفْسَها مُتنوعةً من طرفها».[19] وهذا يعني أن هذه الكلمات تندمج في بنية المُعْجَم اللغوي للشعر المعاصر التي لها تكثيف الإيقاع النصي في كل حالةٍ شعرية، بل وفي كل تجربة شعرية متفردة. وبقراءتِنا لهذه الكلمات ضمن مجالها النصيّ الجديد في الشعر المعاصر نتبين درجةَ محْوِ الخصيصة الأساسية واكتساب الخصيصة المتموجة وقد تفاعلت مع بنية معجميةٍ أساسُها البناء الإيقاعي للبيت وفْق مبدإ الخروج على المُكرّر والمماثل.

فكلمة «بويب» في النموذج الأول للسياب و«مطر» في نموذجه الثاني لم تعودا معبأتين بدلالتيهما المعتادة، بل انفصلتا عنهما ورحلتا عبر إيقاعهما، ضمن النسق النصي، إلى بؤرة ضوئية مأهولة بالألوان القزحية. وكلمة «الكآبة» أو «بابل»، في نموذجي أدونيس تخلتا عن وضعيتهما المعجمية، أو استعمالهما السابق، لتستقلاّ بإيقاعهما الهتوك، فـ«زهرة الكآبة» ليست هي التي تولّدُ

19) المرجع السابق.، ص.90.

الطاقة الدلالية المجددة، عن طريق الاستعارة، لكلمة «الكآبة»، بل إن «الكآبة» تندرج ضمن سياق أوسع له الإيقاع رفيقاً. أما كلمة «آه» أو «زعتر» في نموذجي محمود درويش فتأخذان مسافة حادة بين الدلالة المتداولة والدلالة النصية. وهذا ما يمنح كُلاً من الكلمتين ما لا قِبَل لمعنى التحسر في «آه» ولمعنى نبات «الزعتر» أن يتحمله من إشماع دلالي به تغافل الكلمتان جهاتهما المحددة.

وهكذا فإن المحو يبرز الخصيصة المتموّجة بقوة تنذهل معها الذاكرة. وعندها ندرك أن المحو لعبة نصية تعطي النص بذرة جمال تحصن بوحها وضوءها في آن، مما يرفع غموض النص إلى درجة عليا من الشفافية التي لا تنضبط للادراك العقلي.

إن تصور الاستعارة لا يقدر أن يدلنا على فتنة هذه الكلمات ـ الدوال التي، بإيقاعها الشخصي، تتمتع بسلطة لا تبرَّجَ لها. في المواقع المتعددة من النص تنهض وردة منفردة ولكنها في الآن ذاته متجاوبة مع الإيقاع الكليّ للنص، كأنها العنفوان الذي يستطيب مراقي الصمت، ينهش انغلاق الذاكرة، ويستعيد ما يَكون به الشعر لامطمئناً لأي تقعيد.

3.1. الحَذْف

تواصلت رحلة القراءة في هذا البحث بتصوُّر البناء، ونحن هنا نبتعد عن بُوتْبِنْيَا Potbenia الذي انطلق في بنائه لنظرية الأدب من الكلمة إلى الكل،[20] علاوة على ما أكدناه سابقاً من أن تصور البناء، الذي نصدر عنه، حركيٌّ أساساً. ويتضح هنا أيضاً عند مقاربة قاعدة أخرى من قواعد اللعبة النصية، هي الحذف.

لقد أنصتت جوليا كريسطيفا للبنية المركبية في شعر ملارمي من خلال قصيدته ضربة نرد. وعملُها هذا يختلف كلية عما قام به بيير عيرو[21] P. Guirald أو ج. شيرير[22] J. Scherer وهما معا يلتقيان في كون مَلاّرمي يستعمل الاسم أكثر من الفعل (وتبعهما كمال خير بك في ذلك)، والتقاؤهما لا ينفي الاختلاف بينهما في الطريقة. فالأول يقدم الاحصائيات، والثاني يهتم بالتأويل.

وفي كتاب **بلاغة الشعر** تتطرق جماعة مُو إلى هذه الظاهرة اللموية فترى «أنَّ الشعر الجديدَ ينْتَقِلُ من نظامْ الاسْتِعَارَةِ كصُورةٍ مهيمِنَةٍ إلى نظامِ لُعْبَة الكَلِمَة؛ وهذا الانتقال يستتبعُ من ناحية ثانية معالجةً غيرَ معلومة للوساطة في القصيدة».[23]

20) المرجع السابق، ص.41.

21) Pierre Guiraud, **Index du vocabulaire du symbolisme**, Klincksiech, 1953.

22) J. Scherer, **L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé**, Nizet, Paris, 1947

23) Groupe M, **La rhétorique de la poésie**, op. cit., p-p. 186-187

إن الكتابة العربية هي غيرها في الفرنسية، والممارسة الأوربية عموما؛ ذلك أن أدونيس لن يتخلى عن الاستعارة (ذلك ما قلنا سابقاً)، فضلا عن أن السياب لم يحرج علّى سُور الاستعارة، بل إن تنظير أدونيس للشعر والكتابة لا يفصل بين هذين النظامين، وقد كان التنظيرُ موّجهاً للحِجَاج مع التقليديين والواقعيين على السواء، وهو يستعين بالجرجاني المنتصر للاستعارة، فلا تبين الحدود بين الاستعارة والتخييل لدى أدونيس، أما لعبة الكلمة فلم يكن التفكير فيها ممكناً تبعاً لانشغالاته النظرية.

نترك جانبا مسألة الاستعارة والتخييل بعد أن تطرقنا إليهما سابقاً، في الجزء الثاني وفي بداية هذا الجزء، ونتقدم ببطء للتعرف على هذا الوجه الآخر للبناء النصي، وهو الذي لا يزال في قراءة الشعر العربي الحديث بمنزلة اللاّمُفكّر فيه. إنّهُ الحذف

الحذف في **لسان العرب** : القطعُ والإسْقَاطُ والقَطْفُ. يقال «حذَف الشيءَ يحذِفُه حذْفاً : قَطَعَهُ من طرَفِه، والحجّامُ يحْذفُ الشَّعْر، من ذلِك (...) ومنه حذَفْتُ من شَعْرِي ومن ذَنَبِ الدّابّة أي أخذتُ (...) كما يَحذَفُ ذَنَبُ الدّابّة».

وللحذف أيضاً وضعية المصطلح لدى العرب القدماء، مظاهرُه متعددة منها ما هو نحوي وما هو عروضي وما هو بلاغي. وقد تعرض ابنُ جنّي للحذف بمعناه النحوي فخصّه بباب «في أن المحذوف إذا دلت الدلالةُ عليه كان في حكم الملفوظ به، إلا أن يعترض هناك من صناعة اللفظ ما يمنع منه».[24] وعن الحذف النحوي يأتي ابن جني بنموذج للحذف العروضي فيقول :

«ومما يؤكد لك أن المحذوف للدلالة عليه بمنزلة الملفوظ به إنشادهم قول الشاعر :

قَاتِلِي القَوْمَ ياخُزاعَ ولاَ   يأْخُذكُم من قتالِهِمْ فشَلُ

فَتَمَامُ الوزْنِ أن يَقال : فَقَاتِلِي القَوْمَ، فلوْلاَ أنّ المحذوفَ إذا دَلّ الدليلُ عليه بمنزلةِ المُثْبَتِ، لكانَ هذا كسراً، لا زحَافاً. وهذا من أقْوَى وأعْلَى ما يُحْتَجُّ بِهِ لأَنّ المحذُوفَ للدلالة عليه بمنزلِةِ الملفُوظِ به البتّة، فاعْرِفْهُ، واشْدُدْ يَدَكَ بِه».[25]

وصية ابن جنيّ «اعرفه، واشدُدْ يدكَ به» تدُلّ على الدقة الرفيعة التي يعالج بها الحذف العروضي. إن البيت من بحر المنسرح، وحذف الفاء من مطلع البيت أدّى إلى الخرْم.

وأورد ابن رشيق الحذف بمعناه البلاغي في «باب الإيجاز»،[26] واعتمد في تقديمه للإيجاز على الرّمّاني الذي قسمه إلى ضربين، أولهما «مطابق لفظُه لمعناه : لا يزيد عليه، ولا ينقص

24) ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، بدون تاريخ، ج 1، ص.284
25) المرجع السابق، ص.288.
26) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص.250

عنه»؛[27] وثانيهم «يسمونه الاكْتِفَاء وهو داخلٌ في باب المجاز؛ وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير، يحذِفون بعْضَ الكَلاَمِ وهو داخلٌ في باب المجاز؛ وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير، يحذِفون بعْضَ الكَلاَمِ لدلالَةِ البـاقِي على الـذَّاهب : من ذلـك قولُ اللـه عزّ وجلّ : ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرآناً سُيِّرتْ به الجبَالُ أَو قُطِعت به الأَرضُ أَو كُلِّم المَوْتَى﴾ كـأنـه قـال : لكَـانَ هـذَا القُرْآن. ومثْلُه قولُهم : لو رأيْتَ عَلِيّاً بيْنَ الصَّفَّيْنِ، أي : لرأيْتَ أمراً عَظيماً. وإنما كان معدوداً من أنواع البلاَغة لأن نفْس السَّامِع تتّسِع في الظن والحِسَاب، وكلُّ معلُومٍ فهو هيِّن؛ لكونه محْصُوراً، قـال امرؤ القيس :

فلوْ أنّهـا نفْسٌ تموتُ سوِّيـةً ولكنّهـا نفسٌ تسَـاقَـطُ أنْفُسَـا

كأنه قال : لهَانَ الأمْرُ، ولكنها نفسٌ تموتُ موْتَـاتٍ، ونحو هـذا، ومن الحذْفِ قول اللّه عزّ وجلّ : ﴿فأمّا الذين اسْوَدتْ وجُوهُهُمْ أَكفَرتُم بعْد إيمَانِكُم﴾ أي فَيُقَالُ لَهُمْ : أكفرتُم بعْد إيمانِكُم».[28]

ولكن الجرجاني ينفي أن يكونَ كُلُّ حذْفٍ مجـازاً، ويتطرق لهـذا الموضوع من خلال فصل «في الحذْف والزيادة وهلْ هُمَا من المجازِ أمْ لا؟»[29] فيرى «أن الكلمةَ كما توصف بالمَجَازِ لنقْلِك لها عن معناهـا كمـا مَضَى فقدْ تُوصَفُ بـه لنقْلِهـا عن حُكْمٍ كـان لهـا إلى حُكْمٍ ليسَ هُوَ بحقيقةٍ فيهَا»،[30] ويضيف : «ولا ينْبَغِي أن يُقَال إنّ وجْهَ المجَازِ في هذَا الحـذْفَ، فـإن الحـذْفَ إذا تجرّد عن تغْيير حُكْمٍ من أحْكامِ ما بَقِي بعْدَ الحذفِ لمْ يَتِمّ مجَازُه».[31] وإلى جـانب هـذا الشرط الأول يضع الجرجـاني شرطـاً ثـانيـاً فيقول : «واعْلَمْ أن من أصول هـذا البـاب أنّ من حق المحذوفِ أو المزِيد أن يُنْسَب إلى جُمْلَة الكلام لاَ إلى الكلمَةِ المُجَاوِرَة لـهُ؛ فـأنت تقول إذا سئلت عن القريـة (يقْصِدُ الجرجاني : واسْأَلِ القَرْيَةَ) : في الكلام حَذْفٌ والأصلُ أهْلَ القريةِ ثم حُذِفَ الأهْلُ، يعْنِي حذف مِنْ بيْنِ الكلامِ».[32] ورأيُ الجرجاني ينتظم في رؤيته للبلاغة، ولذلك فهو لا يفاجئنا، كما لا يفاجئنا هنا أيضا تأويلُه المتعالي للحذف في التنزيل.[33]

27) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

28) المرجع السابق، ص.251. والتشديد من عندنا.

29) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، م.س.، ص.362.

30) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

31) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

32) المرجع السابق.، ص.366.

33) يقول الجرجاني في المرجع ذاته ص.367 : «وأحدهما أن يكون امتناع تركه على ظاهره لأمر يرجع إلى غرض المتكلم ومثاله الآيتان المتقدم تلاوتهما، ألا ترى أنك لو رأيت مثل القرية في غير التنزيل لم تقطع بأن ههنا محذوفا، لجواز أن يكون كلام رجل مر بقرية قد خربت وباد أهلها فأراد أن يقول لصاحبه واعظا ومذكرا أو لنفسه متعظا ومعتبرا : سل القرية عن أهلها وقل لها ما صنعوا على حد قولهم : سل الأرض من شق أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك، فإنها إن لم تجبك حوارا، أجابتك اعتبارا. وكذلك إن سمعت الرجل يقول ليس كمثل زيد أحد، لم تقطع بزيادة الكاف وجوزت أن يريد ليس كالرجل المعروف بمماثلة زيد أحد».

وإذا كانت هذه القراءات، وغيرها كثير، في القديم، تقبل بالتوسع والتحليل فإن هناك ملاحظتين يجدر إثباتهما :

1) إن الحذف شائع في الشعر العربي القديم، بمختلف قوانينه وأنماطه النصية.

2) إن عودتنا للقديم تتغيّا بدءاً معرفة حدود الحذفِ في القديم، وعلى الأخص حدود المقاربة النقدية التي قام بها بعض الشاعريين العرب القدماء، من غير أن نتعدى ذلك إلى مغالطة إرجاع الحديث إلى القديم عَنوة وإصراراً.

نتوجه الآن مباشرة إلى نماذج من عينة المتن :

1 ـ المَسيحُ بعْدَ الصَّلْب ـ بدر شاكر السياب

أ) هكَذَا عُدْتُ، فاصْفرَّ لمَّا رآني يهُوذَا...
فقدْ كنتُ سِرَّهْ.

ب) خافَ أنْ تَفْضَحَ الموْتَ في مَاءِ عيْنَيْهِ...
(عيْنَاهُ صخْرَهْ
راحَ فِيهَا يُوَارِي عنِ النَّاس قبْرَهْ)
خافَ مِنْ دفئها، مِنْ مُحَالٍ عليْهِ، فخبَّرَ عنْهَا.

ج) مَنْ يدْرِي أنِّي...؟ مَنْ يدْرِي ؟!
ورفاقَ يَهُوذَا ؟! منْ سيصدّق ما زَعَمُوا ؟
قدَمٌ... قَدَمٌ

2 ـ هَذَا هُوَ اسْمِي ـ أدونيس

أ) دخلْتُ إلى حوْضِكِ   أرضٌ تدُورُ حوْلي أعضاؤكِ
نيلٌ يجْري   طفوْنَا ترسَّبْنَا   تقاطعْتِ في دَمي قطعْتُ
صدْرَكِ أمْوَاجي انصهرتُ لنَبْدأ : نبيَ الحبُّ شفْرة اللَّيْل هلْ
أصْرخُ أنَّ الطُّوفان يأتِي ؟   لِنَبْدأ : صرخةٌ تعْرّجُ المَدينةَ
والناسُ مرايَا تمْشِي   إذَا عبَر المِلْحَ التقيْنَا هلْ أنتِ ؟

ب) دخلتُ إلى حوْضِكِ   عِنْدي مدينةٌ تحْتَ أحزاني
عِنْدي ما يجعَلُ الغُصْن الأحمرَ أُفُقي والشمسَ عاشقةً سوداءَ
عِنْدي...

ج) دهْرٌ مِنَ الحَجَر العَاشِقِ يمْشي حوْلِي أنا العاشِقُ الأوَّلُ
للنار

تحْبَلُ النّارُ   أيّامِيَ نارٌ أُنْثى دمٌ تحْتَ نهْدَيْهَا صليلٌ
والإبطُ آبارُ دمْعٍ نهرٌ تـائِهٌ وتلْتَصِقُ الشمسُ عليْهَا كالثوْبِ
تزْلِقُ   جُرْحٌ فرْعَتْهُ وشمْشَمْتُهُ بياءٍ وبهارٍ (هَذَا جَبِينُكِ ؟)
أحْزاني وَرْدٌ.

د) حـدْرٌ مُثْمِرٌ يعرّش حـول الرّأسِ حُلْمٌ تحت الـوسـادةِ أيـامي
ثُقبٌ في جبيني اهترأ العـالَمُ   حوّاء حامِلٌ في سَراويلي
أمْشي على جليدٍ
ملذّاتي أمْشي بيْن المُخيّرِ والمُعجزِ أمْشي في وَرْدَةٍ

3 - **تِلْكَ صُورَتُها وهذا انتحارُ العَاشِقِ - محمود درويش**

آ) أنا الخَطايا و...الهَدايا

ب) يبْقوْن كالنّدم.. الخطيئة.. والبنفسج فوقَ أجْساد النساء

ج) حاور السجانُ صوْتي
قالَ صوْتي : طائراتٌ طائراتٌ طائراتْ.
سجّانُ ! يا سجّانُ
لي وجْهٌ يُحاولُ أنْ يراني
سجّانُ ! يا سجّانُ
لي وجْهٌ أُحاولُ أنْ أراهُ
لكنّهم عادُوا إلى يافا، ولمْ أذْهَبْ

د) أقولُ : البَحْرُ لا
والأرْضُ لا
بيْني وبيْنك «نحْنُ».
فلْنذْهبْ لِيلْفِيَنا ويتّحِدَ الوَداعْ

تسهم هذه النماذج في تقريبنا من بعض صيغ الحذف في الشعر المعاصر، ويمكن تصنيفه كما يلي :

1.3.1. حذفٌ مُخْبَرٌ بِه : وفيه تقوم دوالُّ الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة. وبذلك تتدخل الدوال في بناء النص من خلال ما هو غير مكتوب متفاعلاً مع المكتوب. يضع السياب في جميع نماذجه المستشهد بها ثلاث نقط بعد كلمات (يهوذا، عينيه، أنّي، قدمٌ). وهو ما يحصل أيضاً في (ب) من نموذج أدونيس (عِنْدي) و(أ ـ ب) من نموذج محمود درويش (وَ، النّدم، الحطينه). فهذه النقاط الثلاث تخبر بحذف عروضي كما عند السياب في (أ ـ ب)، ولكنها في النماذج الأخرى تترك البياض المنقط مهيأً لكل امتلاء، أي تجعل من الحذف عُنْصراً محرّكاً للنص الناقص.

2.3.1. حذفٌ غيرُ مُخْبَرٍ بِه : وقد يشمل عناصرَ صُغْرى كالفعْل في (ح) من نموذج درويش (طائِرَاتٌ طائرَاتٌ طائرَاتٌ) وفي (د) من النموذج نفسه (البحرُ لاَ، الأَرْضُ لاَ). لقد سبق لكلمة (طائِرَات) أن وردتْ في الأبيات 36، 42، 46 على سبيل المثال مُعرّفَةً ومتْبُوعةً بفعل (تَمُرُّ)، وها هو الحذف يشمل الفعل في الأبيات 130، 131، 132، ثم في البيت 166 المثبت ضمن النموذج.

كما قد يشمل هذا الحذفُ أداةَ النفي (لا) التي حُذفَ منْفِيُّها، وهو ما يجعل المنفي مُبهماً، بل إن النص نفسه قابل ليصبح نهْياً. إلا أن الحذف قد يتسع، فلا يتوقف عند عناصر صغرى، وهو الملاحظ في (ح) من نموذج محمود درويش، حيث البيت يبدأ بفعل (حاوَرَ)، ولكنّنا لا نعثر على صوت السجان، فالصوت الحاضر وحده هو في الأبيات منْطُوقُ صوْتِ المتكلم في النص (صوْتِي)، فيكون صوت السجان محذُوفاً. إن الفَرَاغَ (بياض البيت الشعري) يفعل فِعْلَهُ كدالٍّ هنا، إلى جانب علامات الترقيم، وهذان الدالان يتحولان في حداثة الشعر المعاصر إلى عناصر تكتُبُ النصَّ مثلما تكتبُه الدّوَالُّ الأخرى. ولا نقدر أمام هذه الممارسة النصية أن نعتبر النص يسْعَى إلى التواصل البسيط الذي تقوم عليه الدلائلية، فالنص ينكتب في بُعده عن كل قصْدية وعن كل تَواصُليّة.

3.3.1. الحذْفُ المُلْتَبِس : وهو ما يستثمره نموذج أدونيس. وهذا النمط من الحذف واضحُ التواشج مع الكتابة التي ميزة اللغة فيها أنها تحولت إلى إشكالية، وهي تبدل قواعد اللعبة النصية. ونلمس هنا دالَّ الفَرَاغِ الذي يجعل الحذف مُلتبِساً، كما في الطبعة الأخيرة من **هذا هُو اسْمِي**، وهي المعتمدة في هذه الدراسة.

إن السلسلة الأولى من هذا النموذج (دخلتُ إلى حوْضِكِ) تعطينا مركّباً فعلياً تامّاً، ولكن لا توجد علاقة مباشرة بين هذه السلسلة وبداية السلسلة الموالية، بل إن السلسلة الثانية ترفع التباس الحذف إلى مستوى أعْلَى، فالبياضُ يأتي بعد (أعضاؤك)، ويكون الفعل (تدُورُ) في موقعٍ وسَطٍ بين المُركّبيْنِ الاسْمِيّيْن المؤنّثَيْن (أرض / أعضاؤك) فلا ندري هلْ فعل (تدور) يعود على (الأرض) أم على (أعضاؤك) أم عليْهِمَا معاً. ورغم ما يمكن أن يقدمه قارئ من حجة بخصوص عودة الفعل على (أرض) دون (أعضاؤك) فإن الفراغ ينهض ليُبْطل الحُجّة، السديدةَ في ظاهِرِها، ويروِّع قواعد اللعبة المعتادة لبناء الجملة. ولذلك فإن الحذْف الملتبس يُعْلِنُ باستمرار عن «تركُّب» السلاسل[34] فيما هو يمارس سِرّاً حذْفَ عنصر من عناصر المُركّب، وهذا ما يسمح بإلغاء البنية الأساسية للجملة وما يتصل به من قواعد الرُّتْبة في بنيتها السطحية على الأقل. وتدرك خالدة سعيد بحدسها النقدي حالة التفتت الذي يصيب القارئ وهو يفكك النص فترى إليها من مكان القراءة، وعنها تحدثنا سابقاً. ولمس حالة التفتت يعني غيابَ التّواصُل الفوْريّ والمُبَاشِر بين النصّ والقارئ. ذلك مأزق الدلائلية. لقد تبيّنَتْ جوليا كريسطيفا أن هذه الخصيصة متعلقة بالكتابة حيث تركُّبُ السلاسل اللغوية يعطي للنص وضعية «جُمْلَةٍ واحدة»[35] أو «كلِمَةٍ واحِدَة» حسب تعبير تينْيانُوف. ولا يعمل التركُّبُ بين السلاسل النصية غير تبييد القواعد غير المُطّردة للرُّتَب في الجُمْلَة. إن النص يختطف حركيته من زوبعة خطّ النُّموّ المستقيم الذي ظل متحكماً في النص المعاصر؛ وها هي الكتابة الجديدة تمْحُو وتحْذِفُ، ومعها تمّحي القواعدُ المركبيةُ المطّردة في البنية السطحية. ويلاحظ في قصيدة **هذا هُوَ اسْمِي** أنه كلما تكاثر الفرَاغُ بيْنَ السّلاسل النصية كُلما تركّبَت المُتَتَالِيَاتُ مع جملة نواةٍ وامّحت القواعد المركبية المُطّردة.

وبالعودة إلى قوانين البيت نرى فاعلية الإيقاع في إبراز الحذف الملتبس وتعضيده بالحذف المُخْبَر به وغيْرِ المُخبر به. وبالتالي فإن تركُّبَ التفَاعِيل والبحُور الشعرية في هذا النص ذُو وظيفة بَانِيَة وعاملٌ في إنتاج دلالية النص، إلا أن «التركُّب اللاّ محْدُود واللاّنِهائيُّ للمُتتالِيَات يترافقُ مَعَ لانهائيتها»[36] فلا نجد النص مُحْرَجاً في تشغيل أصناف الحذْف جميعها، ولا بدْءٍ مندمجة دون نهايةِ متتالية سابقة «فالتركُّبَاتُ النهائيّةُ لا تبدو ملائمةً في هذِهِ الممارسةِ الدالّة، كما

(34) نترجم مصطلح L'emboîtement كما هو لدى كريسطيفا بـ «التركب» ونعتمد في هذه الترجمة على ابن جني الذي خص تداخل اللغات بباب سماه «باب تركّب اللغات». راجع **الخصائص**، م.س.، ج 1، ص ـ ص.374 ـ 391

(35) Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, op. cit., p. 274

(36) المرجع السابق، ص.281

لو أن الية الدّال هُنا لمْ تكُن مُحْرَجَةً بدءِ طريقةٍ جديدةٍ في الوقت الذي هي فيه متورطةٌ في طريقة أُخرى».[37]

ومن الطبيعي أن يتوقف التحليل، هنا، عند نماذج محدودة، لأن الحذف المُلْتَبِس متصلٌ بممارسة الكتابة التي لم يختبرها السياب، كما لم يختبرها النص الصدى المتمثل في نصوص محمد الحمار الكنوني. ونشير فقط إلى أن نصوص الكتابة، كما هي لدى أدونيس، وهو المنصت بامتياز لنظرية اللغة في النص، وفي نصوص محمود درويش، هذا المجنون بهذيان اللغة في نصوصه المكتوبة منذ نهاية السبعينيات، وخاصة الأخيرة منها، تتأمل قاعدة الحَذْف. ولئن كانتْ الإشارةُ إلى قواعد اللغة النصية مُوزّعةً بين نصوص عديدة للشاعرَيْن معاً فإن في القصيدتين المقروءتين هنا إشارة للحذْف وتأملاً فيه أيضا. فهذا نصٌّ أدونيس :

ألمخ كلمةْ
كلُّ حوْلها سراتٌ وطيرٌ لا امرؤُ القيْس هرُّها والمعرّي طفْلُها وانْحنى تحْتها الجنيدُ
انْحنى الحلاّج والنّمرَدُ روى المتنبّي أنّها الصوتُ والصدَى أنْتَ مملوكٌ هيَ المالكُ
نفصل عن مسارات خَطَاها تضعُ تعرّتْ تصرُ عَولاً تصرُ مسْلَخاً هيَ الحُلْم والحَالمُ
وهي الملاكُ ترتسمُ الامّة فيها كبذْرةٍ
عُدْ إلى كهْفك

قواعد اللغة تقوم لدى أدونيس على الانفصال عن «مسارات» خَطى الكلمة، ولا يتمُّ ذلك إلا بالعودة إلى الـ«كهف»، كرحم لإنجاب لغة مفردة وفريدة لها الصياغ والتعرُّب، لها هيئة الغُول والمسْلخ. وكذلك نص محمود درويش :

أنا ضدّ العلاقة :
أنْ تكون بدايةُ الأشياء دائمةَ البدايةِ
هذه لُغتي.
أنا ضد البداية :
أنْ أواصِل نهْر مُوسيقى تُؤرْجحُني وتُفقدني تفاصيل الهويّة
هذه لُغتي.
أنا ضدّ النّهاية
أنْ يكون الشيءُ أوّله واخرَهُ وأذهبَ
هذه لُغتي

(37) مرجع سابق، ص 280.

هي كتابة ضدّ العلاقة، ضد البدايةِ والنّهاية. كتابةٌ تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي. و«مُواصَلَةُ» نهر الموسيقى هي كذلك استجابة للإيقاع السري، لهذا النهر القادم من مكان مجهول نحو مكان مجهول، تسْبح فيه الذّاتُ الكاتبة التي «تُوَزِّعُ» لها دوالُّ الإيقاع. ذلك حتْمُ الشعر كخطاب يُؤَسِّسُه الدال، وقد يكون الدالُّ الإيقاعي هو رَحمه السريّ، ولكن النهر ماءٌ في الوقت ذاته، وسعٌ في انهمار الماء ذلك اللاّوعْيَ الشعريُّ الذي يفعل في الشعر المعاصر، أي تلك العلاقة بين اللّذةِ الشعريةِ والمَاءِ في الثقافة العربية القديمة. نهراً كان ويكُون، والمواصلةُ اختبارٌ للشَّهْوةِ وألَمِهَا.

2. 1. التداخل النصي

2. 1. 1. توضيحات

يكتسب النص الغائب، عبر كل من التداخل النصي وهجرة النص،[38] أهمية متفردة في الشعر العربي الحديث، من التقليدية إلى الشعر المعاصر. وإقرارنا بالتفرد، في هذا السياق، يعطينا حجّة مضاعفة لقراءة هذه الخصيصة النصية التي تُصعّد بدورها أسئلة أساسية تمس بنية الثقافة العربية الحديثة برُمّتها. إن التداخل النصي ينسحب على كل شعر وعلى كل نص، أكان قديماً أم حديثاً، فيما هجرة النص تختبرها نصوص دون غيرها. ولئن كانت شعرية الإيقاع، التي نرتكز عليها في مشروع الشعرية العربية المفتوحة، تطرد من حقل التنظير والتحليل كل نزعة تجزيئية، فإن اختلاف وضعية الخطابات يفرض علينا اقتسام آلام عدم تجانس الأزمنة الشعرية، فيكون الانفتاح أفقاً لزمن يخترق الحضارات في لحظة إعادة بناء ذاتها.

لقد أدرك الشاعر الجاهلي سلطة النصوص الأخرى على نصه، وهو ما واجهه القرآن كما واجهته مختلف الخطابات في الثقافة العربية القديمة. وتفصيل دراسة العلاقة بين النصوص، في الشعرية العربية القديمة، دليل على إدراك المسارات اللانهائية التي يسلكها النص في علاقته بالنصوص الأخرى، على أن تلك الدراسة كانت تعتمد المعيار في رصد مستويات العلاقة، وعن ذلك نبتعد في دراستنا. وما يجب إبرازه، بخصوص وضعية الشعر العربي القديم، هو أن علاقة

38) نود الإشارة هنا إلى أننا استعملنا مصطلح «النص الغائب» الأول في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، من غير اعتماد على أي مرجع عربي أو غير عربي، وقد عثرنا عليه مستعملاً، بعد أربع سنوات من استعمالنا له، في كتاب ميكائيل ريفاتير Semiotique de la poésie الصادر سنة 1983 بالفرنسية. ولا حاجة بنا لأي تبرير أو تعليق.
ويمكن مراجعة دراستنا : صلاح عبد الصبور في المغرب، مقاربة أولية لهجرة النص، ضمن كتاب حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1988

النصوص ببعضها كانت تتم، أساساً، من داخل الذخيرة الشعرية العربية. لهذه القاعدة استثناءاتها، بدءاً من علاقة المتنبي بالثقافة اليونانية، أو الشعر الأندلسي والشعر المتأخر بغير الشعر العربي. ولكن هذه الاستثناءات، التي تفرض قراءة مغايرة، ظلت مرتبطة بقوة الذخيرة الجماعية.

أما في العصر الحديث، فإن علاقة التقليدية بذخيرة الشعر العربي القديم، أو علاقة كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر بذخيرة الآخر الشعرية، تطرح إشكالية علاقة الذات بالذات من جهة، وإشكالية علاقة الذات بالآخر من جهة ثانية، في إنتاج المتن الشعري الحديث. تلك هي الحجة المضاعفة.

معارضات التقليدية لنصوص قديمة لا تقل أهمية، على المستوى النظري، عن معارضات الرومانسيين العرب أو الشعراء المعاصرين لنصوص أوروبية حديثة أو عربية قديمة، بل إن ترجمة الشعر الأوروبي وقراءته المباشرة في لغاته الأصلية من طرف الرومانسيين العرب والشعراء المعاصرين، وكذلك اللجوء إلى نصوص مجهولة في القديم، جعلت من بعض النصوص الحديثة صدًى مباشراً لتلك النصوص المترجمة أو المقروءة، ولذلك فإن علاقة النصوص ببعضها تعرضت، منذ الرومانسية العربية، لجدل نقدي بلغ حدّ الانفجارات السجالية حول **مِلْكية النص**، بين جماعة الديوان بعدما انقسمت على ذاتها، وكذلك مع الشعر المعاصر من الخمسينيات إلى الآن، حيث أثيرت علاقة البياتي والسياب وعبد الصبور بالشعر الإنجليزي، وخاصة بشعر ت.س. إليوت وإديت سيتويل، أو أدونيس وعلاقة نصوصه بكل من سان جُونْ بيرْس حديثاً أو النِّفّري قديماً.

إنه مشهد العلاقة بين النصوص في المركز الشعري. ويكون مشهد التفاعلات النصية حاضراً في المحيط الشعري أيضاً، ولكن بصيغة أخرى، حيث النص الغائب هو النص المنتَجُ في المركز الشعري بامتياز. ولم تختلف وضعية المحيط الشعري في فلسطين عنها في المغرب أو غيره من الجهات التي تنتسب إليه.

والجدل النقدي ثم الانفجارات السجالية حول مِلْكية النص، في الشعر العربي الحديث، غالباً ما ذهب التأمل النظري ضحيتها، وهو ما يترك الحس الأخلاقي سائداً، فلا نستطيع معه إنتاج معرفة النص في مساراته المجهولة، ومعرفة الثقافة العربية الحديثة في وضعها المُرَكّب الذي عادة ما يكون القول بالنقل أيسر صفاته. بعيداً عن ذلك سنحاول مقاربة النص الغائب، في الشعر المعاصر، من خلال مفهومين هما التداخل النصي وهجرة النص، يوجهنا في ذلك انقيادٌ نحو تعلُّم كيف نتأمل، أي كيف نُولي اهتمامنا لما فيه اعتباره حسب هيدجر الذي أثبتنا كلمته في مقدمة الجزء الأول من الكتاب.

2.2. التداخل النصي

1.2.2. تحذيران منهجيان

كان تناولُنا لمفهوم «التداخل النصي» في **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** جديداً على المتداوَل في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح L'intertextualité. وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ«التناص»* الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي. ونتشبّث، عكس ذلك، بـ«التداخل النصي» لأن ترجمة المصطلح تخضع، قبل كل شيء، لـ«شبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصُول، علائق دلالية وصرفية وتركيبية»[39] ومن ثم فإن الطابع المفوي[40] لترجمة «التناص» لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي تستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره.[41]

واستعمالنا لترجمة «التداخل النصي» ليس كافياً، لأن المقاربات النظرية المتداولة، هي الأخرى، في خطابنا النقدي، لم تعتمد المراقبة المنهجية، وهي تتعامل مع كل من الشعر والسرد بمستوى نظري موحّد. ذلك منزلَق الدلائلية عموماً، ولكنه منزلق بدون حدود في الحقل النقدي العربي. إن شعرية الإيقاع تنفصل عن شعرية الاستعارة، ومهما كانت شعرية الإيقاع حديثة فإن الوضعية المختلفة لكلٍ من الشعر والسرد في العلائق النصية، كان بَاخْتِين ترصّدَها منذ بداية القرن العشرين، ومن ذلك فإن قراءة الحوارية طمست هذا الاختلاف.

هذان التحذيران المنهجيان سابقان على مصاحبتنا للمقاربات النظرية، لأننا بدونهما نفتقد الموجه الأساسي للمصاحبة الضرورية لجملة من المقاربات التي نتبين من خلالها تشعبات منفتحة على مفاجآت تبلغ حد الجفاف. على أن هذه المصاحبة، من ناحية أخرى، تتجنب مسلك المتابعة التاريخية الصارمة، أو منحى التفاصيل لدى العرب القدماء ومقارنتهم بالحديثين. فالمصاحبة المنهجية هي مُنتهى غايتنا.

*) نشير هنا، على الأخص، إلى كتاب محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، دار التنوير، بيروت، 1985

39) عبد القادر الفاسي الفهري، **اللسانيات واللغة العربية**، م.س.، ص. 230.

40) المرجع السابق.، ص.226

41) يذكر الفاسي الفهري بهذا الصدد - «غني عن القول أن الجهاز المفاهيمي في كل حقل علمي أو معرفي أو في نظرية من النظريات العلمية يترجمة نسق لغوي تتعالق وحداته لتكشف عن البنية الداخلية للعلم أو للنظرية» المرجع السابق.، ص.228

2.2.2. انشِغَالُ العَرب القُدَمَاء

فطِنت الشعرية العربية القديمة، كما فطن غيرُها، لعلاقة النص بغيره من النصوص، بل إن الشعراء العرب القدماء، منذ الجاهلية، أحسوا سلطة النصوص الأُخرى على النص الشخصي. هذا عنترة يقول في مفتتح معلقته «هلْ غادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ» ليُبرز، من بين ما يبتغي إبرازه، سلطةَ طقْسِ البداية التي أصبحت علامة على الدخول في النص الشعري. فكأن القصيدة الجاهلية، والطويلة منها بخاصة، لا يُعْتَرَفُ بشاعريتها إن هي لم تكن خضوعة لتقاليد البداية المتبعة في القصائد الأُخرى. هذه هي القراءة الأولية لعلاقة النصوص ببعضها، وللتداخل النصي بينها.

ولكن الشعراء والشاعريين، في العصور اللاحقة، وطوال تاريخ النقد العربي، أوْلَوْا مسألة التداخل النصي عناية بعيدة، ذات استراتيجيات متعددة، منها الدفاع عن القدماء أو عن المحدثين، ومنها الموازنة بين شاعرين كما فعل الآمدي، أو المفاضلة بينهما كما هو عند المنجّم، أو الوساطة بين شاعر وخصومه كما هو حال القاضي الجرجاني، أو إثبات السرقات بحد ذاتها في شعر أكبر الشعراء مثل **سرقات أبي تمام** لابن عمّار القطربلي، و**سرقات البحتري من أبي تمام** لبشر بن يحْيى النَّصيبي، و**سرقات أبي نواس** لمهلهل بن يموت بن المزرع، و**الإبانة عن سرقات المتنبي** لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي. بل إن كثيراً من البلاغيين أفردوا للسرقات باباً خاصاً في نهاية كتبهم. وقد تعرض ابن رشيق لاتساع أصناف السرقات فقال :

«وهذا بابٌ مُتسع جداً، لا يقدرُ أحدٌ من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وفيه أشياءُ غامضة، إلاّ عن البصير الحاذِق بالصناعة، وأُخَرُ فاضحة لا تخْفَى على الجاهل المغفّل» [42]

وكان القاضي الجرجاني أشار، قبل ابن رشيق، لصعوبة التعامل مع السرقات، وذلك في قولته التالية :

«وزعَمَ خصْمُك أنّكَ وأصحابَك وكثيراً منكم لا يعرفُ من السّرق إلاّ اسْمَه، فإن تجاوزَهُ حصَلَ على ظاهره، ووقَفَ عند أوائله؛ فإن استَثْبتَ فيه، وكَشفَ عنْهُ، وَجدَ عارياً من معرفةِ واضحه، فضْلاً عن غامِضه، وبعيداً منْ جليّه، قبل الوصُول إلى مُشْكِله؛ وهذا بابٌ لا ينهض به إلاّ الناقد البصير، والعالِمُ المبرّز، وليس كُلُّ من تعرّض لهُ أدركَه، ولا كُلُّ من أدركَهُ استوفاه واستكْمَلَه». [43]

(42) ابن رشيق، **العمدة**، م.س ، ج 2، ص.280.

(43) القاضي الجرجاني، **الوساطة**، شرح وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، بدون تاريخ، ص 183

وإذا كانت هذه الاستراتيجيات المهيمنة على قراءة السرقات في نقدنا القديم تدل على انشغال الثقافة العربية بعلاقة النصوص بعضها، فإنها تتطلب، في الوقت ذاته، إعادة قراءة محتصة لها أسسها النظرية الواضحة تشمل النص الشعري ضمن بنية الثقافة العربية. والملاحظة التي يمكننا إثباتها، بهذا الخصوص، هي أن الشعراء والشاعريين فرّقوا، في قراءاتهم المتفحصة، بين اللغة والأسلوب من جهة، وبنية الخطاب، أكان بيتاً أم قصيدة، من جهة ثانية. وهكذا أنزلوا الأولى منزلة السرقة، والثانية منزلة الإجبار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب.

3.2.2. مُقَارَبَات حَدِيثَة

كان على الشعرية أن تنتظر الشكلانيين الروس لإعطاء تصوُّر مغاير، نجده لدى شكْلُوفْسْكي الذي يرى أن «العمل الفني يُدْرَكُ في علاقته بالأعمال الفنية الأُخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نُقيمها فيما بينها. وليس النصُّ المُعَارِض وحده الذي يُبْدَعُ في توازٍ وتقابُلٍ مع نموذج معيَّن بل إن كل عمل فني يُبْدع على هذا النحو».[44] ثم يأتي بعد ذلك ميخائيل باختين الذي سيُعْلِنُ عن قطيعة إبستمولوجية مع الشكلانيين الروس ويدعو للْحِوَارِيّة،[45] التي **سيخُصّ بها الرِّوَايَة**، فيما يصمت رومان ياكُبْسَون عن التداخُلِ النّصّي في شعريته الخاصة بالنصوص الشعرية التي لها وضعية الصوتِ المُفْرَد.[46]

إن الروسيين، دلائليين وشاعريين، تناولوا هذا العنصر النصي بعد انطلاقهم من النظرية الأدبية (شكْلُو فْسْكِي) أو فلسفة اللغة (باخْتِين). قبل ذلك أنجز فردناند دو سوسير دراسة مثيرة لرُبّما ابتدأها سنة 1906 واستمر فيها إلى 1909، وقد نشر منها جان شْتَارُوبِنْسْكي J. Starobinski قسماً متفرقة منذ 1964 ثم جمعها بعد ذلك سنة 1971 في كتاب بعنوان **الكلماتُ تحْتَ الكلمات** ... يقول فيه :

> «... سوسير، وهو يُنْصِتُ لبيْتَيْنِ زُحَلِيَّيْن[47] لاتينِيَّيْن، سمع الصوتياتِ الأساسية لاسْمِ علمٍ تنْهَض تدْرِيجيّاً، مُنْفَصِلةً عن بَعْضِها بعناصرَ صوتيةٍ مُسْتَقِلّة».[48]

وهذا الاكتشاف الفريد سيقود الدراسة النصية نحو مغامرة ممارسة ما يمكن تسميته بحفْرِيَاتِ النص، بعد أن تبيّن لسوسير أن سطْح النص مُكَوْكَبٌ، تبْنيه وتُحركه نصوصٌ أُخْرى، حتى ولو كانت مجرَّد كلمة مفردة.

44) فقرة واردة ضمن دراسة أيخنباوم في كتاب
Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, Coll « Tel quel », Seuil, Paris, 1965.

45. هذا ما سيشرع به في كتب **الماركسية وفلسفة اللغة**، ثم سيقيم عليها صرحا نقديا فريدا في كتاب **شعرية دوستويفسكي**.

46. Roman Jakobson, **Russie folie poésie**, coll. poétique, Seuil, Paris, 1986, p. 11.

47. نسبة زحلي Vers Saturnien هو البيت الذي يتصف في الشعر اللاتيني بتوفره على ثلاث ياماسات وبصف، متبوعاً بثلاث تفاعيل. وزحل نسبة إلى هو ساتورن جوبيتر، كما أنه اسم كوكب.

48. Jean Starobinski, **Les mots sous les mots**, coll. le chemin, NRF, Gallimard, Paris, 1971, p. 28.

ويشتغل اللساني أُوسْتين Austin بالعلاقة بين الخطابات عامة، وذلك في كتابه الذي يمكن ترجمته بـ **إنَّما القولُ الفعْلُ**.[49] وترى جُولْيَا كريسطيفا أن **اقْتِصَادَ الحِوار** بين الخطابات كما تجلى في كتاب أُوسْتِين يؤسسه فرضُ قسْريةِ المتكلِّم على المخاطَب، وهو ما سيحدده دُوكْرُو Ducrot في كتابه **قُلْ وَلاَ تَقُلْ** موضِّحاً أن فعل الفرض هو «وضْعُ شرائطَ إجباريةٍ للاسترْسَال في الحِوَار»،[50] ويكون اقتصادُ الحوار، تبعاً لذلك، حسب جُولْيَا كْرِيسْطيفَا، يتضمن وظيفتين للفعل السَّرْديِّ وهُمَا : **الوظيفةُ القضائيةُ والوظيفةُ التملُّكيَّةُ**؛ ففي الأُولى يعرض المتكلمُ شرائطَه على الخطاب، وفي الثانية يحتمل المخاطَبُ الاندماجَ في الخطاب أو مجادلته.[51] وهذا ما تُوسِّمُه النصوصُ في السياق بكامِلِه، وهو مُعقَّد وذُو مُستويات أبرزُها حسب كْرِيسْطِيفَا :

> «أن هذه العلائق السياقية لا تنْحصر في جعْلِ المعنى تابعاً لنصٍّ بمجرد أنه يعترض نصوصاً أُخرى. فالنص الجديدُ، وهو يخضع لوظيفة السياق القضائية، يهدِفُ إلى تملُّك الدوْر القضائيِّ، إلى امْتِلاكِه، وهذا يعني أنه يتجادل مع هَـٰذَا الذي يفترِضُه (ويفترضُه «موضوعياً» لمجرد وجُوده بكل بساطة) للجمْع بين المُفْتَرِضِ ومجادلته الخاصة به، ليجعل منه فِعْلاً قضائيّاً جديداً، قانوناً جديداً سيكون المفترِضَ الجديد للنصوص اللاّحقة. وإذا كان بَاسْكَالْ وفُوفِينَارْغْ Vauvenargue يطرحان سؤالاً على لُوتْرِيامُونْ ويتأسسان على هذا النحو كمُفتَرِضه، فإن لُوتْرِيامُونْ يتجادلُ معهُما ليحتلَّ مكانَ الذي يطرَحُ السؤال، وحتّى يُصْبِحَ النصُّ هو ذاته مُفترِضاً فإنه يطرحُ نفسه بِتملُّكِ ما يفْتَرِضُه».[52]

وستجد تحليلات أُوسْتين وديكْرُو وفُوكُو صداها في أعمال رولان بارط الذي يرى أن اللغة فاشية،[53] والنصُّ لا يمكنه أن يتحقق إلاّ إذا كان خضُوعاً ومُحتَجّاً في آن.[54] ويمكن التعرُّض أيضا لعملين مُتأخِّرَيْن قام بهما كل من مِيكَائيل رِيفَاتِير M. Riffaterre وخاصة في كتابَيْه **الإنتاج الأدبي** و **الدّلائلية الشِّعْرية** ثم جيرَار جُنيت في كتابه الحامل لعنوان **التطْرِيسَات**.

49) Austin (J.L) **Quand dire, c'est faire**, Seuil Paris. 1970.

50) O. Ducrot, **Dire et ne pas dire**, Herman, 1972, p. 93.

51) اعتمدنا في الصياغة العامة لآراء دوكرو على كريسطيفا، راجع
La Révolution du langage poétique, op. cit; p-p. 337-338

52) المرجع السابق ، ص.339

53) رولان بارط. درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1986، ص 13، وقد جاء فيها «بيد أن اللسان، من حيث هو إنجاز كل لغة، ليس بالرجعي ولا بالتقدمي إنه، بكل بساطة، فاشي : ذلك لأن الفاشية ليست هي الحيلولة دون الكلام، وإنما هي الارغام عليه».

54) رولان بارط، الأدب والمعرفة، مجلة **الثقافة الجديدة**، المحمدية، ع 28، 1983، ص.70.

وجميعُ هذه الأعمال تقارب التداخلَ النصيَّ من أمكنة متعددة، وترى إليه كعنصر أساس للنص الذي هو خطاب لغوي، وما ينطبق على الخطاب اليومي المتداول ينطبق عليه هو الآخر. ولكن هذه الفرضية تثير مناقشات بخصوص النص الشعري، واختلافه عن النص السردي.

لقد سبق لباختين أن وظّفَ مصطلح الكَرْنَفَال في تحليله للتداخل النصي (وسيُفيدُ منه بارْط) الذي هو مظهرُ الحِوارِيّة، كما أنه الذي يُبَنْيِنُ النصَّ في علاقته بِبِنْيَةٍ نصية أُخرى.[55] بهذا تنفصل الحِوارِيّة عن القراءة الأُحادِيّة ومنها القراءة اللّسانية، ويُفصّلُ باخْتين ذلك قائلاً :

«وهكذا تكونُ العلائقُ الحِوَارية خارجَ نطاقِ عِلْمِ اللُّغَةِ. ولكن في الوقت نفسه لا يجُوز أن تُفصل عن مجَال الكلِمَة، أي عن اللُّغة بوصفها ظاهرةً ملموسةً ومُكتمِلةً. تحْيَا اللغةُ فقط في الاختلاط الحِوَاريِّ بين أُولئك الذين يستخدمونها. إن الاختلاطَ الحواريَّ هو الذي يكوّن الجوَّ الحقيقيَّ لحياة اللغة. إن حياة اللغة مُفْعَمَةٌ بالعلائق الحوارية، وذلك بغضِّ النظر عن الميْدَان الذي تُستخدَمُ فيه (يوْمي، عَملِي، عِلْمي، فنّي، الخ). إن علم اللغة يدرس «اللغة» نفسها من منطقها النوعي ومأخوذةً ككُلٍّ، الأَمر الذي يجعل بطريقة ما، المخالطةَ الحواريةَ **ممكنةً**، غير أن علم اللغة يتجَاهَلُ العلائقَ الحوارية نفسَها، هذه العلائقُ قائمةٌ في مجال الكلمةِ، وذلك لأن الكلمة ذاتُ طبيعةٍ حوارية بالضرورة، ولهذا السبب يتعيّن دراسةُ هذه العلائق بواسطة «ما بعد عِلْمِ اللغة» الذي يتجاوَزُ حدودَ عِلْمِ اللغة الذي له مسائلُه ومادتُه المستقلّة».[56]

لباختين مريدةٌ وفيّة. إنها جُولْيَا كْرِيسْتِيفَا التي أَوْلَتِ الحوارية مكاناً مرموقاً في دلائليتها التحليلية. ولكن ميكائيل ريفاتير يتجاهَلُ باخْتِين تماماً، وهو يرى في كتاب **دلائلية الشعر** أننا «إذا أردْنَا فهْمَ دلائلية الشعر فمن المُناسب أن نميّز بعناية بين **مُستويَيْن (أو مرحلتين)** للقراءة»[57] يسمي الأولَ بالقراءة **الاستكشافية**، وهي التي يساهم القارئُ في عمليتها «بكفاءته اللغوية»، وهذهِ تتضمن الفرضيةَ التي مفادُها أن اللغة مرجعيةٌ ـ وفي هذه المرحلة تبدو الكلمات منذ البدء رابطة لعلائق مع الأشياء، ويسمي الثانية بالقراءة **التأْويليّة** وفيها «يتذكر القارئُ ما قرأهُ منذ لحظة ويعدل فهمَه لما استخلصه تبعاً لما هو يُفَكِّكُه».[58] إلا أن الدّليل في هذه الحالة

55) راجع **شعرية دوستويفسكي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ابتداء من ص.177.
56) المرجع السابق ، ص.267.
57) Michael Riffaterr, **Sémiotique de la poésie**, op. cit , 16-17
58) المرجع السابق، ص ـ ص.16 ـ 17

مزدوجٌ «ويشْتَغِلُ كلُعْبَةٍ للكلمات. وسرى أن للعبة الكلمات هذه، في الخطاب الشعري، «جذوراً» نصية. فهو محسُوس، بدءاً كمجرد [خصيصة] لانحوِيّة، إلى أن يُدرِكَ القارئ أنه يوجد نصٌ آخر فيه الكلمةُ نحويةٌ، وبمجرد ما يتحدد هذا النصُ يتحول الدليلُ دالاً بشكله فقط، لأنه هو الذي يُحِيلُ على قانون آخر»،[59] وبذلك يكون التداخُلُ النصيُ فاعِلاً في القراءة التأويلية.[60]

ويكون كتاب **التَطْرِيسَات** لجيرار جنيت ضمن تلك الأبحاث التي «نجد فيهَا ما لمْ نكُنْ نبحثُ عَنه». [61] وهكذا يبني جُنيت موضوع التداخل النصي من خلال **النصيّة المُوَازِيَة**، انطلاقاً من خمسة أصناف للعلائق النصية المفارقة، **أولها التداخُل النصي**، وشكله الصريح **هو الاستشهاد**، أما شكلُه الأقلُ صراحةً **فهو السّرقة**، هذا التداخل النصي يعود لجُولْيَا كُرِيسْطِيفا، وتحوّل في تصوُّر جنيت.[62] والصنفُ الثاني **هو النص المُوازي**، أي العلاقة التي للنص بالعنوان والعنوان الفرعي وتداخل العناوين، والمقدمة، والتقديم، والتنبيه، والتمهيد، (وقد تطرقنا لذلك في الجزء الأول)،[63] والصنفُ الثالث **هو الوصف النصي**، وهو «العلاقةُ التي تربط بين النصّ والنصّ الذي يتحدّثُ عنه»،[64] والصنفُ الرابعُ **هو النصيةُ الواسِعَةُ**، وهو علاقةُ الاشتقاق بين النص (ب) والنص (أ) السابقِ عليه. فالنصُّ السابق في هذه الحالة يُسمّى النصّ المفترَض والنص اللاحقُ يُسمى النصَّ الواسِع، أما الصنفُ الخامس **فهو النصية الجامعة**، وهي العلاقة البكْمَاءُ بالأجناس النصية التي يَفصح عنها التنْصِيصُ النصيُ الموازيُ (من **شعر ودراسات ورواية...**). وهذه الأصناف تندمج عبر القراءة في مصطلحات قديمة كالسرقةِ والمُعارَضَةِ والتقليد الساخر وغيرها.

إن التطريسات هي برأي جنيت مهْدُ النص ومآله في آن. وهي لا تلمس الكلمةَ كما عند بَاخْتِين، ولا البِنْيات الجُزْئِيَة المحصورة في الجُملة كما عند ريفَاتِير، ولا التداخُل النصي كما عند كُرِيسْطِيفَا. فالشعريةُ بحسب جُنِيت تَرَى إلى النص في تعدُّد علائقه المُسْتَنْبَطَة، أكانت علائقَ داخليةً أم خارجيةً، تنتقل من النص إلى النص الواصف، ومن اللغة الأدبية إلى لُغَتِها الواصفة، ومن النص إلى النصوص السابقة عليه.

59) المرجع السابق، ص.108.
60) المرجع السابق، ص.124.
61) Gerard Genette, **Palimpsestes**, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1982 p. 8.
62) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
63) المرجع السابق، ص.9.
64) المرجع السابق، ص.10.

وتأتلف هذه التصورات العامة في وضع جميع الخطابات في مرتبة واحدة، والفروقات بين النص الشعري وغيره ليست دائمة واضحة، لأن النص الشعري يندمج بحسبها ضمن النص الأدبي. وما تسعى إليه هذه التصوراتُ العامة في تعيين حدود التداخل النصي لا يؤدي لقراءة النص الشعري في خصيصته المتفردة. ويكون باختين استثناءً. إنه، وهو يشتغل على الرواية والسرد لم تفُتْهُ ملاحظة الفروقاتِ بين وضعية الكلمة في الرواية ووضعيّتها في النص الشعري. هذا امتيازُه. إن الحوارية بالنسبة لباختين تستوعبُ التداخُل النصي ولا تقتصِرُ عليه. بهذا نتقدم في القراءة. فباختين يرى :

«أن الحوارية الداخلية للخطاب في أغلب الأجناس الشعرية (بالمعنى الحصْري للكلمة) ليست مُسْتَغَلّة فنياً، وهي لا تدخل في «الموضوع الجمَاليّ» للعَمَل، وخافتَةً بطريقة اعتيادية في الخطاب الشعري. وتصبح، عوضاً عن ذلك، في الرواية أحدَ المظاهر الأساسية للأسلوب النثريّ، وتخضع لبلْورة فنيةٍ نوعيّة».[65]

وما يثبته باختين، بهذا الخصوص، هو أن «الموضوع الجمالي» للشّعر مُفَارِقٌ له في الرواية، واستراتيجية الصورة أو اللغة الشعرية متوجهةٌ باستمرار نحو الاكتفاء بذاتها، من غير أن تلغي الحواريةَ الداخليةَ العامّة، على عكس الأسلوب الروائي القائم عليها. **ومن هنا نفْهَمُ كيف أن الحوارية أوسعُ من التداخل النصي الذي هو أحدُ العناصر النصية لبناء الخطاب، ومنه الخطاب الشعري.** وعدم قيام الخطاب الشعري على الحوارية يؤدي إلى رؤية هذا الخطاب فيما يُمَيِّزُه كنسق للدوال، ولا يكون التداخل النصي إلا أحدَ عناصره.

4.2.2. آلاَمُ القِرَاءَة

لهذه المقاربات أمكنتها النظرية، فهي الشعرية والدلائلية والدلائلية التحليلية، مع ما نلحظه من مواقع الشعريات ذاتها. إن النص الشعري العربي، أكان قديماً أم حديثاً، يخضع للتداخل النصي كما هو حال عملية القول برمّتها. ولكننا، باعتمادنا شعرية الإيقاع، نلغي الرؤية التجزيئية إلى النص، لأن الإيقاع في الشعر، من خلال كثافته العليا، يفصل وضعية التداخل النصي في الشعر عنها في غيره. ذلك ما صرّح به باختين صاحب الحوَارية. وما يرغمنا على اقتسام آلام القراءة، بالنسبة للشعر العربي الحديث، هو أن قانون التداخل النصي لم يعد كما كان عليه في

65) Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi des écrits du cercle de Bakhtine, coll. Poétique. Seuil. Paris, 1981, p. 101

قديم الشعر العربي القائم على النسيان.[66] فالتقليدية تُعْلي من شأن الذاكرة، فيما هي تعطي الوظيفة القضائية مكان الامتياز والمحولة. وهذا ما يقدم لنا الحجة المضاعفة في قراءة هذه الخصيصة النصية.

لقد كانت جُولْيَا كْرِيسْطِيفَا في تحليلها لـ «أشعار» لُوتْرِيامُون ترى «أن كُلَّ نصٍّ قُرَىءٍ يتحوّل نصّاً سابقاً لـ «أشعار» من رواية وشعر وترجمة وخبر صحافي، لا شيءَ مُلغىً قبْليّاً من حقل الشعر وكل شيء يدخل فيه شريطة أن يُصْبِحَ موضوعَ تحوُّلٍ وتملُّك».[67] وإذا كانت هذه القولة تؤكد الرؤية التحزيئية إلى النص فإنها، من جهة ثانية، تشير إلى أن النص الغائب مشروط بالتداخل النصي. وبالعودة إلى نصوص «القطيعة» في الشعر الأُروبي والأميريكي، يمكن ملاحظة اتساع حقل التداخل النصي في أعمال مثل **الكُوميدْيَا الإلهية** لدَانْتِي، و**إشراقات** رامْبُو أو **أناشيد** إِزْرابَا وِنْد على سبيل المثال.

وبالنسبة للشعر المعاصر في الثقافة العربية، نلمس اتساع حقل التداخل النصي، رغم أننا لا نستطيع الإحاطة المفصلة بكلية النصوص الغائبة فيه لأنها لانهائية، ثم لأنها أيضاً ولَدَتْ، في حالات عديدة، ما سمّاه جيرار جُنيت بالعلاقة البكْمَاء. ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو مِمّا هو غير متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدِمَتْ من أمكنةٍ ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبح تميّز الشعراء المعاصرين الذين اقتنعوا أن الحداثة معرفة تجاوز الأزمنة كلّها، وبالتالي لا يمكن أن تتحقق من داخل الثقافة العربية وحدها، ولكنهم انتهوا، بعد الاختبار، إلى أنها لا تتحقق من خارجها وحده أيضاً. إلاّ أن علاقة النص المعاصر بغيره من النصوص لم يأت دوماً بنفْي قاعدة التقليدية، أي التذكر، فكان لنا في الشعر المعاصر هذا اللقاء الجموح الذي يترك الوظيفة القضائية ذات هيمنة راسخة، وهو ما يكاد ينفي عن بعض النصوص الشرط الذي تصمه كْرِيسْطِيفا لكل تداخُلٍ نصّي. هنا يكون التأمل النظري ضروريّاً. هيمنة الوظيفة القضائية لا تنسحب على مجمل متن الشعر المعاصر، فالوظيفة التملكية حاضرة بفتنتها، حيث اختيار علاقة

66) يتميّز الشعر العربيُّ القديم بما يمكن تسميته بشعرية النسيان. ويورد ابن منظور خبراً عن أبي نواس يلخص هذه الشعرية، جاء فيه: «وكان [أبو نواس] قد استأذن خلفاً في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها. فقال أنشدها، فأنشده أكثرها في عدة أيام. ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له: هذا أمر يصعب عليّ فإني قد أتقنت حفظها. فقال له لا آذن لك إلا أن تنساها. فذهب إلى بعض الديرة وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أكن قد حفظتها قط. فقال له: الآن انظم الشعر». وأساس الذاكرة هنا هو النسيان. من كتاب أخبار أبي نواس لابن منظور، القاهرة 1924، 12، ص.55.

67) Julia Kristeva La révolution du langage poétique, op. cit, p. 341

النص بغيره من النصوص يبرز في صيغة وعي نقدي يتدخّل في مسار العلائق اللانهائية مع النص الآخر، أكان عربياً أم غير عربي، فينتفي بذلك الاجترارُ الذي يسمُ التقليدية، ويكون للامتصاص والحوار سلطة بداية بناء مسكن حر تعلن عنه إيقاعات الذات الكاتبة باستمرار.

5.2.2. نماذج نصّية

هذا التوضيح النظري، يحتاج، بالتأكيد، إلى حقل مُوسّع حتى نتبيّن إمكانياته وثغراته. ليس ذلك ضمن مشروعنا الراهن. سنكتفي بنصوص محددة من المركز الشعري، نحاول من خلالها لمس خصيصة التداخل النصي. وهذه النصوص ثلاثة هي **المسيح بعد الصلب** للسياب، **وهذا هو اسمي** لأدونيس، **وأحمد الزعتر** لمحمود درويش.

1.5.2.2. المسيحُ بعْدَ الصَّلْب ـ السياب

تشكل قصيدة **المسيح بعد الصلب** حقلاً خصيباً لتحليل قوانين لعبة التداخل النصي في الشعر المعاصر، عن طريق البنيات الجزْئِيّة، وهي النّوى الهامشية التي تشمل الكلمات والمتتاليات؛ أو البنية العامّة، وهي النواةُ المركزية التي تحتضن ما بعد المتتاليات، أي المقطع أو النص. وهذه جميعُها تتبيّن وفقَ تسرّب الإيقاع في جَسدِ النص. ونعتقد أن الفقرات السابقة من القراءة قادرة على مدنا بتبصُّر البِنْيَات الجزئية، بخصوص الإيقاع والمعجم والتركيب، لذلك نركز على البنية العامة للنص.

يصادفنا في البدء النص الموازي، العنوان. وهو غريب، لأنه يؤالف بين نقيضين هما : المسيح التاريخي المصلوب، والمسيح المتخيَّل بعد الصلب، ولكن الغرابة لا تتضح إلا بعد العنوان. بهذا يكون العنوان دالاً هو الآخر من بين دوال النص وليس مجرد نص مواز كما يقول بذلك جَنيت. تبدأ القصيدة في بيتها الأول بما يلي : «بعْدَمَا أَنْزَلُونِي، سمِعْتُ الرِّيَاحْ». إن قارئ الأناجيل، وحياةَ المسيح، سيقفُ مُندهِشاً أمام واقعةٍ لا شيء يُثْبِتُها تاريخياً، واقعةٍ متخيَّلة. تتحدث الأناجيل عن يوسف الذي أنزل المسيح وكفنه بالكتّان بعد وفاته المؤكّدة، ولكنها لا تتحدث عن المسيح الذي أنزلوه وسمع الرياح. هناك إذن، منذ البيت الأول ما يسميه باختين بالتعارض بين نصين، هُمَا الإنجيل وتصريفاتُه من شروح وتعاليق وتفاسير من جهة، ونصٌّ شعري يحوّل هذا النص ويتملّكه من جهة ثانية.

وكلما تقدمنا في القراءة كلما تأكدنا أن هذه النواةَ المركزية، الإنجيل، تغيبُ في نص السياب عبر أبْيَات المقطع الأول وهي تَبْنِي النص. ولكن إلغاء الفصل بين الواقعي والمتخيَّل

يزداد في المقطع الثالث حيث المسيح يقف مواجهة أمام يهوذا (الأشخَرْيُوطيّ الخائن) «هكذا عدتَ، فاصفرّ لمّا رآني يهوذا...». هناك علاقة إيقاعية بين «فاصفرّ» و«سرّه» في البيت المُوالي، وهما يحققان التعارض بين الحاضر (اصفرّ) المتخيّل، والماضي (سرّه) الواقعي. وإلغاء الفصْل بين الواقعي والمتخيّل، بين النصّ الغائب والنص، يعود للتحويل الذي يخضع له النصُّ الغائب في نص السياب. وفي المشْهَديْن معاً، مشهدِ النزول بعد الصلب، ومشهدِ يهُودا بعْد الخيانة، تكون إنتاجية النص هي الناسِخة لاعادة بناء الواقعة التاريخية وفق القانون ذاته لقراءة الواقعي والمتخيل من قِبَل النص. النزولُ هو نزول إلى القبر. هنا يتدخل الحذْفُ لتضْميد التعارُض بين الموت والحياة، لذلك يكون التجاوب مع «أأنْتَ مِنْ عالَمِ الموْتِ تسْعَى ؟ هُو الموْتُ مرّه» تساؤلاً يفيد التحوُّل.

إن التحويل الذي مسّ المشهدين يتوافقُ مع البناء المقْطَعِيّ للنص: فالأولُ يتحقق في المقطعين الأول والثاني حيث النزولُ إلى القبْر، ولكن الموت والدفن يتحوّلان عن واقعيتهما التاريخية ليُصبحا متخيّلاً نصيّاً لدى السياب، وبدل صعود الروح إلى السماء (حسب التأويل الديني) تكون الحياة في التراب؛ والمشهدُ الثاني يتحقق ابتداءً من المقطع الثالث حين يبدأ اللقاءُ بيهُوذا بعد الحياة في الموت وداخل - خارج القبر، ثم في المقطع الرابع بالهجُوم على القبر. وهنا يكون التجاوب الإيقاعي صريحاً بين «قدَمْ» و«صدْري» و«قبْري». وهنا متخيل أيضاً، لأن هناك كلاماً من القبر، ودخولاً لرفاق يهوذا الذين يتحول بهم يهوذا إلى جماعة بعد أن كان من قبْلُ فرْداً؛ ويتسع المشهد مع المقطع الخامس، فهناك استرسالٌ لفعل الحياة، ويتم تحويلُ الدّم إلى زهرة ثم يُحطِّمُ السورُ الحاجزُ بين المسيح (الإنسان) والإلاه، فلم يعد النبيُّ يعمل بقُدرَة الإلاه، بل لهُ فعْلُ الإلاه. في المقطع السادس يتوجه الجندُ إلى «ما ليْس موْتاً» في المقبرة. وفي المقطع السابع يحمل الجندُ البنادقَ للصَّلْبِ مُجدّداً، للصَّلْبِ الثاني في زمن ليس هو الزمن القديم. وتنتهي القصيدة بالمقطع الثامن الذي يتحوّل فيه المكان إلى «غابَةٍ مُزْهِرة»، وحيث الصَّلْبُ الجماعيُّ «كان، في كل مرْمَى، صليبٌ وأمٌّ حزينةْ» لِتُصْبح به المدينة مهيأة للوِلاَدَةِ، أي للْحَيَاةِ. وما لمسناه في المقطعين الأول والثاني ثم الثالث، بعد ذلك، من تحويل النص الغائب في نص السياب، يتأكد مع النص بكامله، في الوقت نفسه الذي يتملّكه.

هي وِلاَدةٌ قبل أوانِها. يتدخل العنصر الذاتي، المُحوِّلُ لتحقيقها، ولكنه تحقيقٌ معلّق. فالمخاضُ سابِقٌ على الوِلاَدةِ، وقد تكون النهايةُ ولادةً كما أنه يحتمل أن تكون إجهاضاً. إلا أن المُهمّ هو كيف أن تحويل النص الغائب، الواقعة التاريخية للمسيح، لم يُغيّر الواقعةَ وحْدَها، بل غيّر شخْصَ المسيح ذاته، كما غيّر الزّمان والمكَان. وتوقُّف القصيدة عند المقطع الثامن يعني اعتماد الحذف في البناء النصي، وبذلك يتركُ حريةَ بناء المقطع الناقص، الذي هو التّاسع من

حيث الترتيب. ولأن الولادة تكون في الشهر التاسع فالقصيدة مبنية على النُّقصان بمقاطعها الثمانية التي توحي بالأشهر الثمانية التي هي بحاجة لتاسعها. وها هو الفراغُ مستحوذ على النص أيضاً.

هكذا يتحوّل الإنجيل في نص السياب، وقد عرف قانونُ الامتصاص طريقةَ التداخل بين نصين متباعدين في الزمان والمكان (الانتقال من فلسطين قديماً إلى العراق عن طريق «جيكوره حديث»)، كما هما متباعدان في الرؤية والفعل في آنٍ. وتكون النّوى الهامشية، القادمةُ من أمكنة معرفية متباعدة أيضاً، مُشتَغِلةً في بناء نص جديد مُؤرَّخ بإيقاعه الشخصي، وفي إنتاجية سلطة التملّك. ولكن كيف تم تداخُل نصّ الإنجيل مع نصّ السياب ؟ سنبحث ذلك لاحقاً من خلال هجرة النص.

2.5.2.2. هذا هُوَ اسْمِي - أدونيس

لقصيدة أدونيس وضعية مغايرة مع النص الغائب. فهذه القصيدةُ تتداخل فيها نصوص إسلامية و/أو خطابات عربية قديمة وحديثة، ثم نصوص أُوروبية حديثة. نتوجه، هنا أيضاً، نحو النّصوص التي هي برأينا محددة للنواة المركزية، مادامت هذه الخطاباتُ تتمرأى في النص وكأنها بنيةٌ متجانسة ومتجاوبةٌ عناصُرها ببعضها بعضاً.

إن **الخطاب الديني** يكوّن العنصر المهيمن فيما هو العنصر الفاعل في حدوث التمفصل بين العنصرين الآخرَيْن. ولمواجهة الخطاب الديني وضعية دالة في مشروع الحداثة برمته لدى أدونيس.

منذ العنوان يتبدّى لنا النص الديني غائبا في نصّ أدونيس. **هذا هُوَ اسْمِي** ذو صلة مباشرة وفورية بالقرآن، وخاصّة «أسماءُ اللّه الحُسْنَى». تتحول الأسماء إلى اسم. وهو تحول يتدخل فيه قانونُ الحوار الذي أساسه القلْبُ والنَّفْيُ والتعارُضُ، أو المحوُ كما تُعْلِنُ عنه السلسلة الأُولى من النص «ماحياً كُلّ حِكْمةٍ». يتصدّى المحْوُ للحكمةِ فتتغير الآيةُ عن دلالَتِها الدينية. وفي نهاية المقطع الأول تنضاف القدرةُ إلى المحو، والقدرةُ هنا مرتبطة بالتغيير فلم تعد من أسماء الله الحسنى، «قادرٌ أن أغيّر». ولبروز البيت الأخير وظيفةٌ بنائية، فكتابته بخط أسود، سميك، تكثيفٌ للإيقاع النصي. يتحول البيت معها إلى تضْعِيفٍ للدلالية. إنه هو الآخر يتحول إلى آية.

منذ بداية المقطع الأول، إذن، يبرز اتجاه النص وتتحدد جهاته :

ما حياً كل حكمة   هــذِهِ نــاري

لم تبْقَ - آيةٌ - دميَ الآيةُ

هذا بدئي

فالبداية الشخصية التي يعلن عنها النص تتم من خلال التداخل النصي. فالمحو الذي يفتتح به النص مشروعه قادم من وصية ابن عربي «أنسَ ما علمْتَ وامْحُ ما كتبْتَ وازهَدْ فيما جمعت». هذه وصية الصوفي التي تطال ما لا يقبل به الصوفي نفسه وهو الحديث النبوي «إن من الشعر لحكْمة»، وهذا يعضد صراع النصوص في النص، حيث لا يكون التداخل النصي مجرد عنصر تزييني، له وضعيةُ الحلْية، كما في الخطابات القديمة، ولكنه عنصر بنائي للإيقاع النصي برمته. على أن هذا المحو، المضاد لاختيار الصوفي، مجتلبٌ من قلْب الدّلالة الدينية للنار التي منها خلق الشيطان «قال أنا خيرٌ منه خلقْتَني مِنْ نارٍ وخلقتَهُ مِنْ طِين»، كما جاء في القرآن، واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبَتٌ في قصيدة رامبو **فصل في الجحيم** حيث الإبن العاق (le mauvais Sang) يكون مصدر كل الانقلابات النصية، فأن يصبح الدم الشخصي آية معناه أن الانتصار لـ«دم وحشي» أو «دمي الثالث» سلطة كل بداية وكل كتابة، وهذا التداخل النصي المكثف يكشف لنا عن أهمية قلب الخطاب الديني عبر مقاطع النص.

في المقطع الثاني يتداخل النص الديني (الكِتَاب) في نص أدونيس، وقانون الحوَار مترسخٌ في عملية التحويل. إن الحياة وقفَتْ خطواتها على «باب الكِتَاب». وليس قانون الحوار سوى محْوِ الكتاب عن طريق الأسئلة. لذلك يتسع حقل النص الديني ليُحيط بكتابين مقدسين، هما القرآن والإنجيل معاً، وبدل أن يكونا كِتَابَيْ رحْمَة يرى إليهما النصُّ «سيّافَيْن»، والأرض ـ الوردة، نقيضُهما ونقيضُ السّماء أيضاً كما نجِدُه في البيْتِ الأخير من المقطع الثاني «صدأ في السماء».

يبدأ المقطع الرابع بالبيت البارز سابقا **قادرٌ أنْ أُغير : لغُمُ الحَضارةِ ـ هذا هُو اسْمِي**، ووظيفة التكرير بنائية أيضا. إنه ضم المتتاليات إلى بعْضِها بعْضاً، وهي الوقت نفسه فتحُ مدى جديدٍ للنص يكشف لنا فيه مفعول الخالق في الخلق، والباب كمجهول لا يبُوح به غير النص. لذلك تستجير السماء «الكتبَ المسْتَنْزَلَة». إنه ليس كتاباً واحداً، بل كتبٌ لم تُنْزل وإنما استنزلت، وإدخال حرفي الطلب (السين والتاء) تحويل لكلمة هي عمقيا تحويل لمفهوم.

في المقطع الخامس يصعّد قانون الحوار صرخةً تُريد (رُؤْيَة ما لاَ يُرى) ليستمر فعْلُ المحو «لأمْحُوَ ما يجْمَع بيْني وبيْنَهُ»، ولا يتوانى التحويل عن الفعل، فيكون الكتابُ كفَناً ويكون الله كالشّحّاذ مآله السقُوط في «تابوته».

والخطاب الثقافي هو النصُّ الغائب الثاني الذي يتحوّل في نص أدونيس دون أن يتغيّر قانُونُ التداخل النصي، وهو الحوار. في المقطع الثالث فقط يتمّ التصريح بالنص، والتعارُض داخل الخطاب الثقافي، حيث تتضح استراتيجيةُ الكتابةِ في الإغارة على اللغات ـ الخطابات الثقافية

الأخرى. فصوتُ النص «يكسّر الأغَاني ويقلَعُ الأبْجَديّة»، لأنه يتبنّى خطاباً مُناقِضاً، خطابا لـهُ «المُحيّر والمُعْجِز». بهذه يصبح إعجازاً كما هو نبوة، ويتخلى عن الإنشاد والغناء.

إن الخطاب الثقافي «القديم» منقسم على ذاته (ودراسات أدونيس تركز على ثنائية بنية الثقافة العربية، أي الثابت والمتحول. ولا ننسى أن دراسة أدونيس الجامعية هي أساسا فلسفية). وما يتصدى له نصُّ أدونيس بالمحْو، وبقانون الحِوار، هو «الغُبَار التّراثيّ»، لذلك يعيد قراءة تاريخ الكلمة الثابتة «كلُّنا حولَها سرابٌ وطِينٌ...» «أنتَ المَمْلوكُ هِي المَالِكُ». وقراءة الحوار تخرج عليها «انْفصِلْ عن شَارات خُطَاها تَضِجُّ تغرُّبُ تَمِرُّ غُولاً تمرُّ مسْلخاً...» لتأسيس «لغة النّصْل»، ويكون السؤالُ محرّكاً لتيمان نهْرِ اليَقين. وورمادِ الكلمة» لا يُخفي بالضرورة في ليله جوابا : «هَلْ لِتَاريخِيَ في لَيْلِكَ طِفْلٌ ؟».

أما الخطاب السياسي فليس أقل تحوُّلاً في نص أدونيس من الخطابين السابقين، بل إن قانون الحوا ـ هو الموجّه للقراءة هنا أيضاً. والتمفصُل الذي لاحظناه بين اللُّغةِ ـ الخطاب الثقافيّ والمقدس ـ الكِتَاب، نعثرُ عليْه في الخطاب السياسي، حيث السياسةُ وخطابُها مقترنان بالخطاب المقدس ومُنْتحيه. فالبلاد (العربية) «هي عُكّازَةُ السَّلاَطِين، سجّادَةُ النبيِّ»، بل إنها سلطة تتماهى مع الزمان والمكان. يأتي النص ليمْحُو النصَّ السياسيَّ الغائبَ، الذي يفْتَخر بالنهضة والتحديث في العالم العربي، فتظهر المدينة «جِيفَةً»، ويفتخر بالتاريخ فإذا هو «أسْرَابُ جَرَادٍ»، ويفتخر بالحرية والمساواة والعدل فإذا القتلُ وحْده متحدّث «قتلُوهُ ..لاَ لنْ أتحدّث عن موْتِ صديقي»، «قتلُوه لا لنْ أفُوه بأسماءِ شهودٍ أوْ قَاتلين».

ومن بناء نفْيِ الصورة التي يقدمها لنا الخطاب السياسي للبلاد، والمدينة، والإنسان، يصل النصُّ لصورةٍ تمرْكُز السلطة وخطابها «وضَعَ السيّدُ ـ الخليفَةُ قانوناً مِنَ المَاءْ» وثنائية «السيّد ـ الخليفة» التي انصهرتْ في كلمة واحدة لها دلالة الجمع بين السلطة السياسية (السيادة) والسلطة الدينية (الخلافة على الأرض)، كما أن «وضْعَ القانُون» الذي يشيرإلى نوع من العقد الاجتماعي هو مجرد قانُون «منَ المَاءِ» لتؤول السلطة السياسية على الدوام إلى سلطة دينيّةٍ لا ضابط لها، ولذلك يتحول السياسيُّ على هذا النحو من التكثيف :

قبرَ الدجّالُ في عيْنَيْهِ شعْباً
نبَش الدّجالُ مِنْ عيْنيْهِ شعْباً
وسمِعْنَاهُ يُصلّي مؤْقَهْ
ورأيْنَاهُ يُحيّيه ويجْثُو
ورأيْنا

كيفَ صار الشعْبُ في كفّيْه ماءْ
ورأيْنا كيف صارَ الماءُ طاحُونَ هوَاءْ

هكذا يتحول السيدُ ـ الخليفةُ إلى «دجّال» ويتحول الخطاب الديني (الصلاةُ) والخطاب السياسي (يُحيّيه ويجْثُو) إلى ماء، هو قانون السلطة (العربية الحديثة).

إنه قانون الحوار الذي مارس به نص أدونيس عملية تحويل النصّ الغائب. وإذا نحن استعملنا تحليل أدونيس للثقافة العربية قلنا بأن النص الغائب الذي تعرض للحِوار في نصه هو النصُّ الثابت، (والخطاب الديني خطاب جامع لكل النصوص العربية) ولا شك في أن النص المتحوّل (حسب تعبير أدونيس دائماً) هو النصُّ الغائبُ الثاني الذي مارس به قراءة النص الغائب الثابت. ومعنى هذا أن نص أدونيس، وهو يحوّل النصَّ الغائبَ الثابتَ، يعْتمد هو ذاته على نصٍّ غائبٍ آخر له النّفْيَ والتقْويضَ. إنه النص الصوفي وشعر رامبو أساساً. تتسع قراءتُنا، ونلتقي بهجْرَةِ النّص. وقانُون الحوار معرفةٌ تواجِهُ معرفةً.

3.5.2.2. أَحْمَدُ الزّعْتَر ـ محمد درويش

تندرج قصيدة **أَحْمَدُ الزّعْتر** ضمن الفضاء الشعري الخاص الذي تتموضع فيه الممارسة النصية لمحمود درويش، وهو **العذابُ الفلسطيني**، الذي يُعاد بناؤه في النص. ولكن عملية البناء هذه تتم من خلال التداخل النصي هنا أيضاً. فذلك قدَرُ النص، أيِّ نص، ولكنّ للعذاب الفلسطيني خصيصة تاريخية وسياسية في آن. والخطابات التي أنتجَها تضيءُ العذابَ الفلسطيني وتؤطّره، لأننا بالنّص نرى العالَم.

والنصوص الغائبة في **أَحْمَد الزّعْتَر** عديدة، بل لا نهائية، وهي بذلكَ لا تُبطل قاعدة الممارسة النصية التي من بين عناصرها التداخُل النصي. ونركز على النواة المرْكزِيّة، عِلْماً بأن النوى الهامشيةَ قابلةٌ للملاحظة والإدراك في سياق قراءتنا، فيما هي مُغْرية بقراءة تحترف المتاه.

إن الخطابين التاريخي والسياسي هما، باعتقادنا، النواة المركزية للنص الغائب في هذه القصيدة، خاصة وأن التحويل الذي مارسته قصيدة **أَحْمَد الزّعْتَر** للخطابات الأُخرى يتفاعل مع شبكةٍ من قوانين الكتابة النصية، بما هي مُنْقَادَةٌ في رحلتها بالدال الإيقاعي.

يتقدم النص للقارئ انطلاقاً من العنوان، وقد تداخَل فيه نصّان هما أوّلاً «أَحْمَد»، أحد أسماء نبيّ الإسلام، وثانيهما «الزّعْتَر»، اسم المخيم الفلسطيني في بيروت. والربط بين الاسمين ممارسةٌ لتحويل النصين الغائبين معاً، فأَحمدُ لم يعُدْ مُقْتَصِراً على اسم النبي في الماضي، كما أنّ الزّعْتَر لم

يقف عند حد الزمن الحاضر. إنهما يمارسان تقاطُع الزمَنَيْن باتصال مع تفاعل المشهَدين، لأحمد الفاتح المنتصر ماضيّاً، وتلّ الزَعْتَر المحاصر حاضراً، والقصيدة ساكنة على حدّ الزمنين.

هذه البنية الجُزَيْئية للعنوان هي من بين عناصر البناء النصي، وبالتالي للتداخُل النصي، عبر تقاطعات يوزع الإيقاع اتجاهاتها من بداية النص إلى نهايته، حيث لا نفاجأ في آخر القصيدة بالتحول الذي عرفه اسم أحمد، وقد صار «عبْداً ومعبُوداً ومعْبَداً» في آن، مكثّفاً للنفي والتعارض، وبانياً لخطاب تاريخيّ جديد، من خلاله نُعيد قراءة العذاب الفلسطيني، والإنساني عامة، مَفْصَلَ النصُّ بينهما بقراءة حِوارية لتاريخ رُومَا قديماً، وتاريخ الفَوَاصِم العربية، بل العواصِم بشكل مُطلَق: «جِلْدِي عباءَةُ كلُّ فلاّحٍ سيأْتِي من حُقُول التَّبْغ / كيْ يُلْغِي العَوَاصِمْ».

يفتح نص أحمد الزعتر حِوَاراً مع خطابين تاريخيّين هما الخطاب العربي السائد والخطاب الصهيوني المستبد بالوعي الغربي عموما. ولئن كان الحوارُ يتخذ من التاريخ الحديث حجتَه فهو لا يتوقف عنده جامداً. فالتقاطُع بين الأزمنة تحقّقُه رُومَا القديمة، رُوما «نيْرُون» (آهِ مِنْ حُلُمي ومِنْ رُوما) حيث يبدو الزمن الحاضر مشدوداً إلى الماضي (رُومَا) والمُستَقْبَل (الحُلُم).

يَبْني الخطاب العربي السائد مشهدَ الأَنظمة العربية التي تقول إنها كانت طيلةَ مراحل العذاب الفلسطيني تُناصر الفلسطينيين ضد أعدائهم، وترحب بهم حبّاً وتكريماً، ولكن هذا الخطاب يتداخل في النص معَ خِطاب الفلسطيني الوحيد الذي «كان يسْأَل» و«يرْحَل» مَدَّةَ عشرين عاماً، وبمجرد ما التقى «بضُلُوعِه ويديْه» كان الجميعُ يَعِدُّ مشهد القتْل والجنازة «يُمِدُّون الرِّماح»، «يُعِدُّون الجَنَازَة» و«انتخابَ المِقْصَلَة». هذا الخطاب التاريخي المسكوت عنه في الخطاب العربي السائد، والمدوّن على الجسد الفلسطيني هو الذي يُحاور العذاب الفلسطيني ويعيد بناءه.

أما الخطاب الصهيوني فهو يستند في تأسيس حُجته على عناصر دينية كما يؤسسها على خطاب إيديولوجي، وهو أن أرض فلسطين تعود لليهودِ وحْدَهُم فضلاً عن أنها أرضٌ خلاء. ويأتي قانون الحوار ليهدم هذه الفرضية. فأحمد «العربيُّ» يصعد «كيْ يرَى حيْفا»، ويمتصُّه «الجرسُ البَعيد» كلما جاء المسَاء، لا بل إن «حيْفا» لا تأخذ دلالتها إلا في التوزع بين المنفى والقتل في رُومَا. هي تداخلات محدودة، على مستوى تحويل الخطاب الصهيوني، ولكنها في الوقت ذاته تُركّز على ما هو دالٌّ سواء أكان عاطفةً متعلقة بالأرض أم تمازجاً بين الديني والتاريخي، إذ الجرسُ للكنيسَة، واسم أحْمد إسلامي، أم واقعاً يومِيّاً حيث المنْفَى والقتلُ هُما علامة الجرح الفلسطيني.

ويدّعي الخطاب السياسي العربيّ السائد أن حصار مخيم «تل الزعتر» نهايةٌ لأحمد العربي الذي صار «الخُطْوة - النَّجْمَة». ضد هذا الخطاب تنكتب قصيدة أحمد الزعتر. فليس الحصارُ هو الذي مُورِسَ على الفلسطينيّ، ولكنه الفلسطينيُّ الذي مارَسَ الحِصَار :

أنَا أحْمَدُ العربيُّ - فَلْيَأْتِ الحِصَارْ
جسَدِي هُوَ الأسْوَارُ - فَلْيَأْتِ الحِصَارْ
وأنا حدودُ النّارِ - فَلْيَأْتِ الحِصَارْ
وأنا أحاصِرُكُمْ
أحاصِرُكُمْ
وصَدْرِي بابُ كلِّ النّاسِ - فَلْيَأْتِ الحِصَارْ

وتحويل النص الغائب في نصّ محمود هو ما يسمح لنا بفهم كيف أنّ النص يبني خطّين لخطابه المُضَادّ، هما الدعوة للمقاومة «قَاوِمْ !» المتكررة أربع مرات في القسم الأول من القصيدة؛ وتأطير الخطاب الفلسطيني بالنفي «ستَقُول : لاَ، ستَقُولُ : لاَ» المتكررة تسع مرات في القسم الأخير. وتوزُّعُهُمَا بين بداية القصيدة ونهايتها معا يُفَصِّلاَن تحويلَ النص الغائب عن مساره في أعادة بناء العذاب الفلسطيني.

هناك، إذن، خطابان يُمَرْكِزَان النصوصَ الغائبة في القصيدة، بخصوص العذاب الفلسطيني، تاريخياً وسياسياً، والحوار معها يمس نصوصاً غائبةً أخرى، كما سبق التوكيد على ذلك. ولعل ما يمكن أن نستكمل به هذين الخطابيْن هو **الخطاب الدّيني والنّبَوِيّ** الذي ليس له على الدوام بُعداً دِينياً، وخاصة في المفهوم الغربي منذ القرن التاسع عشر، كما تجلى في الممارسة الشعرية على الأقل، ومفهوم الكَرَامة الصُّوفية كما نعرفُه في الثقافة العربية القديمة. هذا ما يُجَسِّدُنُه اسْمُ أحْمَد، الذي هو، من ناحية، يوميٌّ وعادِيٌّ «يا أحمد اليوميّ ! / يا أحْمدَ العادِيِّ !». وهنا نلتقي مرة أخرى مع مفهوم يترسخ في الشعر العربي الحديث، منذ جبران، وقد كان المسيح هو نصه الغائب في نص السياب (ونعلم أنه سيصبح أيوب فيما بعد) و«علي» في نص أدونيس. هذان النصان يقدمان مَوْصُوفاً بالاستثنائيّ والخَارِق. إنه النّبِيّ. فيما نجدُه لدى محمود درويش يوميّاً وعاديّاً، ولكنه، من جهة ثانية، عربيٌّ، تنصهر فيه الدّيانات والجغرافيات من غير أن تكون له صفةُ نبوّة ناقصة.

3.2. هجْرَةُ النّص

تتفرع القراءة إلى هجرة النص، هجرة لا تُبْصِرهـا العين المُجَرَّدَةُ على الدوام. وإذا كانت قراءة البِنْية النصية تصدر عن معرفة بتاريخ البِنْيَة فإنها تتضمن أن تكون عليمة بالتداخل النصي

والهجرة النصية مهما كان العِلْمُ نِسْبِيًا وقاصِراً. إن النص لا يُكتب إلا مَعَ نص آخر أو ضِدّه، بذلك تخبرنا الحداثة الشعرية عموماً، في العالم العربي وغيره. فالنص المُضْمَر يعْنِي بكل بساطة أن النص لا يبُوح ولا يُصرح بالضرورة. وهكذا فإن الكتابة مع نصّ من النصوص، والصّدور عنه، هو ما نقْصِدُه من الهجرة.

نفيد من دراستنا (المشار إليها سابقاً) عن هجرة النص، وذلك بالعودة إلى تعريف الهجرة من لسان العرب الذي جاء فيه :

- «والهِجْرَةُ والهُجْرَة : الخروجُ من أرض إلى أرض، قال الأزهري : وأصلُ المهاجرة عند العرب خروجُ البدوي من باديته إلى المدن، يُقال هاجرَ الرجلُ إذا فعل ذلك؛ وكذلك كلُّ مُخْلٍ بمسْكَنه مُنتقِلٍ إلى قوم آخرين بسُكْناه.
- «ولقيه عن هَجْر، أي بعْدَ الحَوْلِ ونحْوِه.
- «ويقال للنّخلة الطويلةِ : ذهبَتِ الشجرةُ هَجْراً، أي طُولاً وعظماً. وهذا أهْجَر من هذا، أي أطْولُ منه وأعْظم. ونخلة مُهْجر ومُهجِرةٌ : طويلة عظيمةٌ. وقال أبو حنيفة : هي المُفرطة الطُّول والعِظَم.
- «وبعيرٌ مُهْجِرٌ : وهو الذي يتناعَتُه النّاس ويهْجُرون بذِكْرِه أي ينتعِتُونَه.
- «قال : ونعْتٌ العرب تقُول فِي نعْتِ كلّ شيء جاوزَ حدَّه في التّمام : مُهْجِرٌ.
- «وجَمَلٌ هِجْرٌ وكبْشٌ هِجْرٌ : حسَنٌ، كَرِيمٌ.
- «وهَاجِر : الجيِّد الحَسَنُ مِنْ كُلِّ شيْءٍ».

لهذا السياج الدلاليّ مجموعتان دلاليتان، تتعلق أولاهُما بالإنسان والزمان والمكان؛ وثانيتُهما بالجيّد من الصفات. وتأتي «هجرة النص» لتوسع الحقل الدلالي، مفيدة من المجموعتين الأُولَيَيْن بالإضافة إلى الفعل والتفاعل مع النصوص الأُخرى. فالنص يُهاجر في المكان (هِجْرة) وفي الزمان (بعْدَ هَجْر) وله سلطة (صفاتٌ جيّدة). هناك قلْبٌ في الدلالات، من حيث أن النص، وهو يهْجر صاحبه، يصبح مُهيّئاً لإعادة الإنتاج في النصوص التي يهاجر إليها على أنّ الهجرة تتبع قواعد حضارية غير محدودة في حوْلٍ. ولا نتردد في إثبات ما كُنّا وقفْنا عليه من شرائط الهجرة التي أشرنا إلى بعضها وهي : الجواب عن سؤال فئة اجتماعية، أو مجالٍ معرفي، أو ممارسةٍ نصية أو سؤالٍ تاريخي وحضاري. تلك الهجرة موشومة على الجسد الإنساني وحضارته. قانونٌ يسكن الأوضاع والإبدالات. يُهاجر نصٌّ إلى نصٍّ آخر أو نصوصٍ أخرى، قد تتحدُ أوْ لا تتحدُ، في الزمان والمكان، تبعاً لسلطة النص المهاجر في علائقه المشبكة بشرائط الحقل الثقافي -

الاجتماعي الذي تتحقق فيه الهجرة. ولهذه الشرائط لا وعيُها أيضاً، كما لها وهمُهَا، إلا أن هجرة النص كإعادة لإنتاجه تتجاوب مع بنية ثقافية كائنة أو ممكنة لا تُخْفِي شقوقَها اللامتناهية.

كنا في دراستنا السابقة أشرنا إلى أن علاقة النص الشعري المشرقي بالنص الشعري المغربي بالعربية هي التي قادتنا لنحت مصطلح هجرة النص، ويبدو لنا الآن، أن هذا المصطلح يُمْكِنُ أن يشمل علاقة الشعر العربي الحديث في المشرق بالشعر الأوربي عموماً، فضلا عن علاقته بالممارسة النصية العربية القديمة. وذلك ما نود ملامسته في الفقرات اللاحقة، بخصوص كل من النص الصدى والنص الأثر، وهما المصطلحان اللذان تنطبق عليهما وضعيته الجهرة. فالنص الأثر هو النص الذي يمارس الهجرة فيما النص الصدى هو الذي لا يمارسها، ولا شك أن هذه وضعية سببية لأن التاريخ معبأ بأسراره.

إن النص الغائب، حين ننظر إليه عبر هجرة النص، يكون قريباً من التعيين، سواء أكان نصاً أم نمطاً من النصوص، وبذلك فإن هذا التعيين هو ما يكشف لنا عن التفاعلات النصية المباشرة، من زمن إلى زمن، أو من ثقافة إلى أخرى. وهجرة النص، بحصر المعنى، تضيء لنا الإبدالات الثقافية الكبرى وإشكالياتها الأساسية. وهكذا فإن تخصيص المحيط الشعري، والنص الصدى، بوضعية هجرة النص لا يقتصر على نص مفرد دوماً بقدر ما يتسع ليشمل بنية شعرية، فيها ومنها نستخلص الأوضاع المعقدة للإبدالات الشعرية. ولكن هذا التخصيص عندما يواجه المركز الشعري والنص الأثر فإنه ينقلنا من حالة محصورة إلى حالة تمس مرحلة ثقافية وشعرية كان اضطراب المعايير فيها بادياً للشاعر والقارئ معاً. وليس الاضطراب، في هذا السياق، سوى عملية البحث التي يسلكها الشعراء من أجل إعادة بناء المشروع الشعري بأكمله. وهكذا فإن الاضطراب في المعايير وفي القيم النصية عادة ما يكون الغموض ملازماً له، لأن الخروج من معيار إلى آخر يقود إلى عالم شعري باختلافه عن السابق عليه يكتسب حجته في مواجهة ما لا يعتبره شعراً.

ولن نجد، بعد هذا، صعوبة في استيعاب معنى غموض الشعر المعاصر. لم يكن خروج هذا الشعر على العروض القديم هو وحده أساس إبدال البنية النصية والرؤية إلى الشعر العربي، بل إن هجرة النص هي التي أكسبت القصيدة المعاصرة مفهوماً مغايراً للغة والذات والمجتمع، وفي ضوئها تعرف الشعر العربي مجدداً على ذاته في مرحلة اجتماعية ـ ثقافية كانت بحاجة لاستقبال النصوص المهاجرة.

على أن هجرة النص لم تكن مجرد فعل تداخل نصي يظل محدوداً في ظاهر النص، ولكن انتقل إلى إعادة ترتيب السلالات وأشجار النسب الشعرية، حيث أصبح الشاعر، من خلال هذه الهجرة، ينتمي لغير ما كان عليه الشاعر العربي القديم.

ولا شك أن هجرة النص، التي عوضت الكائن الشعري بممكنه، اتخذت سلطة في بناء النص، بلغت في أحيان عديدة مرتبة الامتياز أو الأفق المفتوح. وإذا كانت وضعية النص الصدى أبانت عن الانفتاح المهدّد فإن وضعية النص الأثر أكدت أن الانفتاح لا يتحقق من مخاطر لها إشكالياتها المتعلقة بإنتاج الثقافة العربية الحديثة، انطلاقاً من حقيقة الآخر ومن سلطة نموذجه.

هذه القضايا العامة سنعود إليها في الجزء الرابع من الكتاب، لنعيد قراءتها من مكان مغاير. ولنا أن نذكر الآن حدود تناولنا لهجرة النص في كل من النص الصدى والنص الأثر. فهذه الحدود تنحصر في الإبانة عن وضعيتين متباينتين، كما تهدف إثارة بعض القضايا المتعلقة بنصوص معينة.

1.3.2. النّص الصّدَى

كان بإمكاننا أن نتناول، هنا، هجرة النص إلى النص الصدى في الشعر العربي الحديث برمته، من التقليدية إلى الشعر المعاصر، ثم قراءتها من خلال قديم الشعر العربي وحديثه. لقد قمنا في **ظاهرة الشعر المعاصر** بمقاربة مماثلة على مستوى التداخل النصي، ثم كانت مقاربتنا لهجرة نص صلاح عبد الصبور إلى الشعر المعاصر في المغرب فرصة لتوضيح إمكانيات التأمل. واقتصار هذا الجزء الثالث على الشعر المعاصر هو ما يجبرنا على المراقبة المنهجية. على أن استراتيجية البحث النظرية ترغمنا هي الأخرى على الاكتفاء بنص واحد للخمار الكنوني، رغم أن نصوصه المكتوبة في الستينيات تكاد جميعها تشهد على هجرة نصوص السياب إليها. لذلك يكون الاكتفاء بقصيدة واحدة يتغيا الطرح النظري وليس المنزع التحليلي.

في ضوء هذا التصور يمكن أن نتعامل مع قصيدة **وَرَاءَ الماء** لمحمد الخمار الكنوني، لأن قصيدة **غريبٌ علَى الخَليج** للسياب هاجرت إليها. وقد اتبعتْ قصيدةُ الكنوني طريقة «مع» لا طريقة «ضد» قصيدة السياب. ويمكن رصد عناصر الهجرة من نص السياب إلى نص الخمار الكنوني من خلال ما يلي :

1 ـ الفضاء النصي : فالقصيدتان معا ترْصُدان مشهد البحر بما هو ميناء وسفن.

2 ـ بناء النص وفْق مقاطع شعرية.

3 ـ اعتماد القانون الثاني للبيت.

4 ـ استحواذ القافية ذات الروي المتحرك.

5 ـ المعجم الشعري.

والعلاقة بين النصين، كما تتبدى في الفعل الشعري، تعتمد تحويل النص المهاجر في النص المُهاجِر إليه، وهو ما يسود العلاقة بين أي نصين إطلاقاً، إلاّ أن قانون التّحْويل، في هذه الحالة، هو الامْتِصَاص. إن قصيدة الخمار الكنوني لا تَنْسِفُ لعبة البناء النصي في قصيدة السياب، بما هي لعبة دالة تعيد بَنْيَنَةَ رؤيتنا للعالم بقدر ما هي تبني دلاليتها الخاصة بها بغاية توسيع حقل هذا المشهد النّصي لاستنطاق جسد آخر يعيش في لحظة تاريخية أُخرى مؤطرة بمكان وزمان غير مكان وزمان السياب. نعني به زمان المغرب كما يعيشه الكنوني. وهجرة النص، تبعاً لذلك، تؤدي إلى إعادة إنتاج نصّ السياب، في الوقت نفسه الذي يتغيّا فيه النصُّ المهاجَر إليه تملّك النصّ المهاجِر ليتحولَ هو الآخر إلى سلطة أساسها تفرُّد الذات الكاتبة بتاريخها في النص وبالنص.

1.1.3.2. من بدْر شاكِر السّياب إلى مُحمّد الخَمّار الكنّوني

إن مشهد البحر في قصيدة السياب يبني دلالية الحنين إلى العراق وتمني الرجوع إليه. هناك يوجد المكان الحُدوديّ حيث يكون الفرد الذي «تعوزُه النقود» يعيش التمزق بين جلوسه على الرمال «يسرّح البصرَ المحيّرَ في الخليج» وبين السفن التي تؤوب من العراق أو تتوجه إليه، للتمزق الذكرى والانتظار معاً، من «دورة الأسطوانة» و«القصص الحزين لأنه قصَصُ النساء» إلى تمني العودة دون مال «ليتَ السفائن لا تُقاضِي راكبيها على سِفَارِ». وللتمزق البكاءُ البعيدُ أيضاً :

«لتبكِيَنّ على العراقِ
فما لديْكَ سِوَى الدمُوعْ
وسوى انتظارِكَ، دون جدوى، للرياح وللقلوعْ».

وقصيدة محمد الخمار الكنوني تركز هي الأُخرى على مشهد البحر، ولكنه البحر الذي يأتي ضمن سياق الاختيار بين انتظار ما يحمله البحر من «السُّفُن الغريبة» وبين التوجه بالدعاء لله «غيثَكَ غيثَكَ الميمونَ». فالأنا الفردية، هنا، ذات دلالة جماعية «فيفرح في الحقول الناسُ بعْدَ الخوفِ والحُزْن» إنها فردية الفلاح الذي يعيش التمزق بين نداءين «لا تعُدْ للخلْفِ» و«عُدْ، هتافُ الرغدِ والمطرِ». وليس التمزق في هذه الحالة غير اختيار انتظار رحمة الآخرِ أو رحمة الله، حيث

«جوعُ القاعدين» مشترك بين من لم يعودوا يفرحون «للسحاب الثرّ فيه الرعدُ والمطرُ». ولكن هذا التمزق ينتهي بالاختيار الثاني، فالدعاء استجاب له الله «أطل الله» ثم «تفجّرتِ العيونُ من القرار على الثرَى ماءً».

هكذا تكون هجرة نص السياب إلى نص الخمار الكنوني مشروطة بالذات الكاتبة وزمنها، والتحول الذي أصاب نص السياب في نص الكنوني لم يقف عند جزئية نصية بل اشتغل في إعادة بناء المشهد النصي بكامله، وبها تعرضت الجزئيات ذاتها للتحول، لأن العناصر تغيرت مواقعها كما انتقلت من الوظيفة القضائية إلى الوظيفة التملكية.

لقد كتب السياب قصيدته سنة 1953 في الكويت فيما قصيدة الخمار الكنوني كتبت في 1966. ولكن الفارق الزمني لم يتدخل بمفرده في تحول النص المهاجِر في النصّ المهاجَر إليه، بل المكان هو الآخر كان له فعله، لأن الستينيات كانت فترة صراع الاختيارات الاجتماعية في المغرب

2.3.2. النصّ الأثَر

يمثل لنا النموذجان السابقان هجرة النص الأثَر إلى النص الصدى. ولكن هجرة النص تبلغ النص الأثر هو الآخر. ولهذا نأخذ الآن ما هو أوسع. ونقصد به وضعية النص الأثر في المركز الشعري وعلاقته بالنصوص التي هاجرت إليه من الحديث الأُروبي والأَميريكي أو من العربي القديم. ونختار لذلك كُلاً من السياب وأدونيس.

بهذه الهجرة يتأكد خروج الشعر العربي الحديث على نقاوة الشعر العربي التي لم تكن خالصة حتى في القديم. تلك مسألة تناولناها منذ الجزء الأول، وتتضح لنا الآن في متون الشعر العربي الحديث منذ التقليدية في علاقة نصوص البارودي بنصوص شرقية (تركية) أو نصوص شوقي بنصوص أروبية (فرنسية). وهذا الخروج تحول إلى سمة لا تفارق الرومانسية العربية والشعر المعاصر. والتركيز على المصدر المفرد للنص المهاجر، في هذه الحالة، يندرج ضمن المصدر المتعدد قبل أن يكون حصراً قسرياً خارجاً على الواقعة النصية. فالسياب هاجرت إلى نصوصه نصوص قديمة وحديثة، وهي تلك وضعية نصوص كل من أدونيس ومحمود درويش.

وتلزمنا الإشارة، هنا، إلى أن النص الأثر لا ينطبق على مجموع نصوص هؤلاء الشعراء الثلاثة، أو غيرهم من الشعراء المعاصرين في المركز الشعري، لأن نصوصهم الأُولى كانت هي الأُخرى تتقاسم وضعية النص الصدى. فنصوص السياب الأُولى هاجرت إليها نصوص علي محمود

طه، وأدونيس هاجرت إليها نصوص سعيد عقل، ودرويش هاجرت إليها نصوص نزار قباني. هذا معطى طبيعي في بدايات كل الشعراء، وهو ما يمكن أن تخصص له دراسات مستقلة.

1.2.3.2. من إديثْ سيتْوِل إلى بدْر شاكِر السّياب

هناك نص السياب **المسيح بعد الصلب** الذي جعل من الإنجيل نصّه الغائب، ولكن كيف أصبح الإنجيل نصّاً غائباً في نص السياب ؟ للإجابة عن هذا السؤال الذي طرحناه سابقاً نستحضر العلاقة بين السياب، من جهة، وإديث سِتْويل **Edith Sitwell** وتـ.س. إليوت من جهة ثانية، هذه العلاقة التي كان السياب قال عنها سنة 1956 «تمزّقْتُ في السنوات القليلة الماضية إلى شاعرين عظيمين هما : تـ.س. إليوت وإديث سيتْول».[68] ويمكن اعتبار كتاب عَلِي البَطَل من الكتب التي تعرضت بتفصيل للعلاقة بين السياب وإديثْ سيتْوِل،[69] وخاصة لعلاقة قصيدة سيتْول **شبح قايين** بمجْمُوع شعر السياب، ثم رصد علاقة هذه القصيدة بقصيدة **المسيح بعد الصلب** صفحتين[70] ليتحدث عن «تطوير» السياب بعضَ أبيات أو صُور سيتْوِل، وعن «الاسْتِقَاء المباشر» من الإنجيل حسب تعبير الباحث.

ومن غير لجوء لمناقشة المنهج الذي اتبعه علي البطل في المقارنة، نخلص إلى أن هجرة نص سيتْول كانت مُرتبطة مع نصوص أُخرى ثانية إلى قصيدة السياب، إضافة إلى أنّ الإنجيل، كنص غائب، لم يلْتَقِ به السياب مباشرةً، ومنذ اللحظة الأُولى، لأن شعر سيتْول وإليوت هو الذي أعطى للإنجيل سلطة شعرية مارستْ فعْلَها في بناء نص السياب. وهنا يكون شعر سيتول وإليوت ذا سلطة مُضَاعفَة، ما دام قد حقّق هجرته إلى نص السياب أولاً ثم غيابَ الإنجيل فيه ثانياً.

يرصد علي البطل هجرةَ نص إديث سيتْوِل **شبح قايين** إلى نص السياب **المسيح بعْد الصلب** ضمن دراسة موسعة لعلاقة السياب سيتْول، وعلاقته بشعرها في مراحل مختلفة من إنتاجه الشعري، وبهذا المعنى فإن السياب رافق شعر سيتْول فترة طويلة، قرأه وأنصت إليه ولم يتوقف عن اعتماده في بناء نصه الشعري.

كان ذلك في نهاية الأربعينيات عندما تعرف السياب على شعر تـ.س إليوت، صحبة زمرة أصدقائه من الشعراء في دار المعلّمين، ولاحقاً على شعر سيتْوِل التي كانت أقرب إلى نفسه من

68) راجع محمد العبطة المحامي، **بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره**، مطبعة المعارف، بغداد، 1965، ص.83.

69) د. علي البطل، **شبح قايين، بين إديث ستيول وبدر شاكر السياب**. قراءة تحليلية مقارنة، دار الأندلس، بيروت 1984
هناك أكثر من باحث تناول هذه العلاقة وأعطاها تأويلات، ومن بين هؤلاء إحسان عباس في كتابه **بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره**، دار الثقافة، بيروت، 1969، ص ـ ص.254 ـ 266.

70) المرجع السابق.، ص ـ ص.90 ـ 91

إليوت «الرجعي»، فأصبحت بعد 1956 «ذات المقام الأول لديه»،[71] خاصة بعد أن أصبح الهمُّ الإنساني مستبداً بتجربته الشعرية. ويعلق علي البطل على تصريح صحفي أدلى به السياب لمجلة **الفنون**، قائلاً :

> «ونحس أن عينه كانت على سيتْوِل وهو يُدْلي به، إذ عبّر بوضوح عن اتجاهها في المضمون والشكل معاً حين كان يتحدث عن نفسه. لقد كان السياب في هذا الحديث ينظر إلى ما يسود قصائد سيتْول من تعبير عن العدوان الوحشي الذي يمارسه الإنسان ضد أخيه الإنسان، وعن إخراج هذا التعبير في قصائد طويلة ـ أو ملاحم كما يسميها ـ يسودها التهويل الميلودرامي، وكان يحاول أن يحقق ذلك في القصيدة العربية. وكانت رحلته الطويلة منذ «فجر السلام» حين حاول الإفادة من صور سيتْول دون مضمونها، وحتى قصيدته، «المعبد الغريق» التي حقق فيها تقمصاً كاملاً لروح سيتْول مضموناً وشكلاً، هي رحلة تحقيق هدفه ذاك، مروراً بالاقتباس منها والترجمة لها».[72]

هي ذي علاقة السياب بسيتْوِل ذات استراتيجية **تحصينية** تعطي لاختياراته الإنسانية الحرة مناعة، **ودفاعية** تهدف مقاومة واقع لا إنساني وخطابه التبريري. إنها أيضاً استراتيجية **الاندماج** في خطاب شعري له رؤية نقدية للحداثة التكنولوجية على الأقل.

وهجرة شعر سيتْوِل إلى شعر السياب لم تكن ذات اتجاه واحد، ولا ذات حدود ثابتة في جميع المراحل التي قطعتها. وهذا ما نستخلصه من هجرة **شبح قايين إلى المسيح بعد الصلب**. في هذه القصيدة نلمس هجرتين: الأولى ثابتة، وهي تنحصر في عناصر رؤيوية، والثانية هجرةً في هجرة، وهي تطبع علاقة **المسيح بعد الصلب** بنص **الإنجيل** عبر **شبح قايين**. إن قصيدة سيتْوِل تتضمن بيتين هما :

> ليكُنْ حصاد.. ولا يكُنْ فقير بعدَ
> لأن ابن الله قد بُذِر في كل تَلَمٍ[73]

وهذا العنصر الرؤيوي هو الذي يشكل محور نص **المسيح بعد الصلب**، كما يؤكد ذلك على البطل. ولكن هذا العنصر المُعمّم على النص، الذي يعيد السياب تملُّكه، يأتي في النص

71) المرجع السابق، ص.73.
72) المرجع السابق، ص.74.
73) المرجع السابق، ص.90.

أيضاً من خلال تفريع للصورة الأساسية «الحصان»، وقد أصبحت «حبة حنطة»، و«عجيناً يستدير» و«خبزاً» و«كنوزاً» إلى أن يبلغ «الغابة المزهرة».

أما هجرة في هجرة فهي التي تتحقق من خلال هجرة **الإنجيل** عبر **شبح قابيين إلى المسيح بعد الصلب**. وهذه الهجرة المضاعفة تتركز أساساً في صورة يهودا الذي يرى المسيح بعد العودة من «الموت الأول». للرؤية هنا حدة الاصفرار، وتلك هي حالة الخيانة المفضوحة.

هكذا نرى أن هجرة نص إديث سيتْول إلى نصّ السياب لم يكن مبعثها عناصر بلاغية أو مُركّبية فقط، ولكن مصدرها عنصر رؤيوي هو ضرورة التضحية في سبيل نشر (بذْر) الفكرة - الرؤيا التي يحملها النبيُّ الحديد في زمنه دفاعاً عن حياة حرة، بكل ما تعنيه كلمة الحرية من أخوة وإنسانية. وبذلك تكون هجرة النص تأكيد انتماءٍ لشجرة نسبٍ شعرية لها تجاوباتها الكونية، فيكون بناء النص إعادة بناء لرؤية شعرية بها يصبح الشعر ضرورة حيوية.

2.2.3.2. من رَامبُو إلى أدونيس

تختلف وضعية هجرة النص* بين الشعراء المعاصرين، وبالتالي فهي تختلف بين السياب وأدونيس. فالسياب، الذي صاحبت نصوص إديثْ سيتْول نصوصه في مرحلة طويلة، ليس هو أدونيس الذي ارتبطت نصوص كل من رامبُو وسَانْ جُون بَيرْس وإيفْ بُونفْوا بنصوصه حسب المراحل الشعرية التي اجتازتها تجربة أدونيس. وتخصيص علاقة السياب بالشاعرة الإنجليزية أو علاقة أدونيس بثلاثة شعراء فرنسيين لا يعني بتاتاً أن نصوص شعراء عديدين، ومن لغات متباينة، لم تهاجر إلى نصوص هذين الشاعرين، بل يَرمي تعيين النصوص النواة بالدرجة الأولى.

ولكن الاختلاف، من ناحية ثانية، لا يتنكّر لحالة يتوحّد فيها الشعراء المعاصرون، وهي ما سميناه بـ «الهجرة في الهجرة». إن الإنجيل هاجر إلى نصوص السياب من خلال هجرة نصوص إديثْ سيتْول، ولذلك فإن هجرة النص الأوروبي الحديث هي التي جعلت من اتباع السلالات الشعرية أساساً لكل هجرة في الهجرة. يتحدث أدونيس عن هذا العمل المضاعف على النحو التالي :

> «وأحبُّ أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرّفْ على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة **بُودْلير** هي التي غيّرتْ معرفتي **بأبي نوّاس**، وكشفتْ لي عن شعريته وحداثته. وقراءة **مَالارْميه** هي

*) راجع الهامش (38) من هذا الفصل.

التي أوضحتْ لي أسْرَارَ اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمّام. وقراءةُ رامْبُو ونُرْفَال وبْرِيتُّون هي التي قادتْني إلى اكتشاف التجربة الصوفية - بفرادتها وبهائها.[74]

هكذا، إذن، تتبدّى لنا هجرة نصوص عربية قديمة إلى نصوص أدونيس من خلال هجرة النص الشعري الفرنسي الحديث أساساً. وهذا الفعل المضاعف الذي اختبره الشعر المعاصر معمّمٌ على بنية الثقافة العربية الحديثة برمتها. وإذا كان الآخر هو شرط معرفة الذات، في أوضاع الإبدالات الحضارية، فإن الصدور عن معيار الآخر وحقيقته يتحول إلى إشكالية حضارية عندما تصبح المخاطر ملازمة لكل اختيار. إن الآخر متعدد، له الاختلاف، ولكنه في الآن ذاته يحتفظ بما ليس للذات خصيصة.

لقد أثارت علاقة بَعْض نصوص أدونيس بنصوص النِّفّريّ أوسَانْ جُون بَيرس (ولا يقتصر الأمر عليهما وحدهما) لفحص أو محاكمة هذه العلاقة.[75] وهي من المسائل التي تستوجب، برأيي، تأملاً نظرياً يتّسع للشعر المعاصر، بل وللشعر العربي الحديث، خاصة وأن لهذه المسألة تاريخها الذي يعود إلى قديم الشعر العربي. ونصرّح، هنا، بأن هذه المسألة لا تدخل ضمن إشكالية البحث الراهن، ولذلك نؤجلها حرصاً على المراقبة المنهجية.

إن قصيدة **هذا هو اسمي** هي التي تعنينا أساساً. هذه القصيدة عرفت هجرة نص رامْبُو **فصل في الجحيم** إليها. هذا هو النص النواة، ثم هناك سلالة النصوص القديمة والحديثة. عناصر هجرة نص رَامْبُو إلى نص أدونيس يمكن حصر أهمها كما يلي :

1 - فضاء هدم الحضارة الأُروبية الحديثة ومكونها الديني - المسيحية.
2 - الخروج على تصور البيت الشعري السائد.
3 - التكثيف العالي لإيقاع الذات في كتابتها.
4 - تقسيم النص إلى مقاطع لكل منها عنوانه الخاص.
5 - دمج مقاطع غنائية قصيرة ضمن البناء النصي العام.
6 - انشباك الرؤيا والحلم بالإيقاع الشخصي.

74) **الشعرية العربية**، م.س.، ص - ص.86 - 87.
75) هناك مقالات ودراسات موسعة تناولت هذه العلاقة، ونشير هنا، على الخصوص، إلى دراسة المصف الوهيبي جامعة تونس، 9 أبريل 1987، لم تنشر بعد، وإلى عمل كاظم جهاد بعنوان **أدونيس منتحلاً**، المعيد من السابقين عنه، وقد صدر عن دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990، وفيه يفصل بين السرقة والانتحال، ويذهب إلى أن أدونيس منتحل أكثر مما هو سارق

حصر هذه العناصر المهيمنة على هجرة نص رامْبُو إلى نص أدونيس قد يكون مآله البطلان. إن **فصل في الجحيم** انفجارٌ لِذَاتِ رامْبُو في زمنها. بقولة «أنا هي آخر» أسّس رامْبُو عن الذات الكاتبة المسجرة، لمسارها حريةً مجهولة. إنها ذات الانشقاق والتعدد أيضاً. لذلك فهي ذات قادمة من مكان آخر «أجَلْ، ليَ العيْنَانِ مُغْلَقَتَانِ على نُورِكُمْ. أنا حيوانٌ، أنَا زِنْجيٌّ».[76] والكتابة تقيم حيث «الدَّمُ الوثنيُّ يَعُود !».[77] لهذا الدم ناره وجنونه، وفيه يهجر النص ثنائية الدليل.

كتب رامْبُو **فصل في الجحيم** سنة 1873 (من أبريل إلى غشت) مودّعاً بها الحضارة الصناعية الحديثة والعقلانية الأروبية. ونشر أدونيس **هذا هو اسمي** في ماي 1969 بعد أن انتهى من كتابتها في أوائل يناير من السنة ذاتها.[78] أي أنها كتبت بعد هزيمة 1967، وبها كانت صرخته في وجه تخلّف العالم العربي وسلطة الاستبداد فيه. من هنا ندرك أن هجرة نص رَامْبُو إلى نص أدونيس تحققت فيها الوظيفة التملكية. لأدونيس زمن آخر غير زمن رامْبُو. واختلاف الذات ورمها حضر فيه شرط التحول، رغم أن قصيدة أدونيس «مع» نص رامْبُو.

ليس هنا مجال للتفصيل في الاختلافات. أسبق من ذلك ملاحظة أن أدونيس لم يترجم رامْبُو، بل ركز في ترجمة الشعر الفرنسي على سَانْ جُونْ بيرْس منذ 1957، إذ نشر آنذاك **ضيقة هي المراكب** في العدد الرابع من مجلة **شعر** ثم أصدر لاحقاً، سنة 1980، الترجمة الكاملة لشعره. وهناك أيضا ترجمته لشعر إيڤ بونفوا. وقد تحققت هجرة نصوص سَانْ جُونْ بيرسْ إلى نصوص أدونيس من خلال المقاطع المعنونة بـ «مَزَامِير» في ديوان أغاني **مهيار الدمشقي**. ولذلك فإن من يعتقد باقتصار هجرة النص في شعر أدونيس على سَانْ جُون بيرسْ سيصابُ بالإحماق. وقد مرّ زمن طويل قبل أن يكتب أدونيس دراسة عن رامبو بعنوان «رَامْبُو، مشرقيّاً، صُوفيّاً» توضح لنا بعضاً مِمّا قدمْنا. يقول أدونيس :

> «تعرفت على شعر رَامْبُو فيما كنت مأخوذاً بالتجربة الصوفية خصوصاً ما اتصل منها بالجانب التعبيري اللغوي. وكنْتُ كُلّما تعمقْت في قراءته، أقول في نفسي : كأنّ رامْبُو، رامْبُو «فصل في الجحيم» و«إشراقات»، من السلالة نفسها، سلالة الجنون الصوفي، وخطر لي أن أنقل شعره إلى العربية. غير أن الصعوبة التي واجهتها في نقله والتي اضطرّتني إلى أن أرجئ عملي، أتاحت لي مزيداً من تفهم تجربته».[79]

76) Rimbaud, une saison en enfer, in oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p.97

77) المرجع السابق، ص.95.

78) **مواقف**، ع 4، ص.89.

79) **مواقف**، ع 57، ص.30.

لقراءة هذه الدراسة أهمية بعيدة في فهم وتفسير قوانينها، ولنا، هنا، أن نكتفي بالإشارة إلى تبدّل زمنية قراءة شعر رامبو والنصوص الصوفية، حيث لا نجد ذكراً للهجرة في الهجرة، إضافة إلى أن أدونيس لا يعلق على هجرة نص **فصل في الجحيم** في **هذا هو اسمي** وغيره. عدم التعليق لا تلغي رابطة الدم بين النصين. ذكر كلمة «الدم» يأتي في **هذا هو اسمي** عدة مرات منها :

- □ دمي الآية.
- □ دمي غصنٌ أسلم أوراقه واستقرّ.
- □ رأيت في دمي الثالث عينيْ مُسافر مزج الناس بأمواج حُلمه الأبدي.
- □ في دمٍ وحْشي.
- □ ودَمِي يخلع سلطانَهُ.
- □ ودَمِي هجرةُ السماء.
- □ وطني راكضٌ ورائي، كنهْرٍ من دمٍ.
- □ هذا مِي أَلقُ الشرق.

رابطة «الدم» وشمةٌ على جسد النص. ليست الوشمة الوحيدة كما أنها ليست علامة على المضاهاة. فاستراتيجية النصين وبناؤهما مختلفان. لن نكرر ما ذكرناه من قبل.

عبر هجرة نص رامبو تتم هجرة النص الصوفي هو الآخر إلى نص أدونيس. إنها هجرة في الهجرة، وشعر أدونيس معبّأ بالنصوص الصوفية ولكن ما هي استراتيجية هجرة النص المشرقي إلى نص رامبو ؟ وما هي استراتيجية هجرة النص الصوفي إلى شعر أدونيس ؟ نترك الجواب عن السؤال معلقاً، لأنه متاه يدعو الكتابة لاختبار الزوغان (لنترك الزمن يفعل فعله) وننصت للثاني.

علاقة النص الصوفي بشعر أدونيس لم تدرس بعد. والملاحظات الموزعة في بعض الدراسات تظل قاصرة. تأكيداً أننا، هنا، لا نطمح لإنجاز هذه الدراسة، فما يشدنا هو خصيصة الهجرة في الهجرة. عنصر جزئي، ولكنه مأهول بالزوايا النظرية.

طرح السؤال عن استراتيجية الهجرة في الهجرة يعود، بدءاً، إلى أن النص الصوفي مبني على أساس الاعتقاد الديني والعشق الإلهي بما هما تجربة مخصوصة، فيما مشروع أدونيس، شعرياً ونظرياً، يهدف **صوفية وثنية**. إن الكتابات النظرية لأدونيس تنقل التجربة الصوفية إلى حقل الكتابة وتقرأها في ضوء التخييل، الذي يرفضه المتصوفة، أو في ضوء «الجانب التعبيري - اللغوي» كما ورد في مقدمة دراسته عن رامبو. إنه باختصار (كم ستكون نتائجه مذهلة !) ينقل التجربة من حقلها الجسدي - النفسي إلى حقل الكتابة الذي لا تطالب به، مادامت الكتابة بالنسبة للصوفي مجرد تقييد للأمر الإلهي.

أما النص الشعري لأدونيس فإنه يمارس اختراقاً لهذه الأساسيات النظرية التي يقوم عليها النص الصوفي. وقصيدة **هذا هو اسمي** تتبع طريق الرغبة المضادة لتلك الأساسيات، لا لأن المتكلم في النص يمشي «بين المحيّر والمعجز» بل لأنه :

ساحرٌ مشتعِلٌ في كل ماءْ
عاصفاً يجتاحُ - لم يتركْ تراباً أو كتاباً
كنَسَ التاريخ غطّى
بجناحيْهِ النهارْ

أو كما في قصيدة **ليْس نجماً** :

ليْسَ نجما ليْسَ إيحاءَ نبيّ
ليْس وجهاً خاشعاً للقمرِ -
هوذا يأتي كرُمْحٍ وثنيّ
غازياً أرض الحروفْ
نازفاً - يرفع للشمْس نزيفَهْ؛
هوذا يلْبسُ عُرْيَ الحجرِ
ويُصلّي للكهُوفْ
هُوَذَا يحتضِنُ الأرضَ الخفيفَهْ.

هذه الصوفية الوثنية لم يكن لها أن تكون كتابة مضادة لاستراتيجية النص الصوفي من غير هجرة النص النواة إليها، نص رامبو وسلالة المنتسبين لأسرار «الدم الوثني». ولذلك نقول إن الهجرة في الهجرة فعل لعبور مشروط برؤية النص النواة.

ولمحتَمل القراءة وحده أن يعيد صياغة الطُّرُق فيما هو يسعى لماء النص، مقتنعاً أن أهوال السفر مسار يختبر به من يريد السفر إلى هناك.

3. جُرْحُ العُبُور

لا شكَّ أن لمسَنَا للنص الغائب، من خلال التداخل النصي وهجرة النص، محدود للغاية، من حيث استقصاء التحليل. ونشير بسرعة إلى أن هناك طرائق نصية عديدة يمكن قراءتُها ضمن التداخل النصي، كالتكرير النصي، والمتن الشخصي لكل شاعر على حدة، ومتن الشعر المعاصر، وهذه جميعها تؤكد أن القراءة متاهٌ وجدارها هو المتاه. فالصِّلَةُ بين أدونيس والسياب تبدو بعيدة وواهية أحياناً، ومع ذلك فإن هذين المتنين لا ينْفَلِتَان من التداخل النصي بينهما في مرحلة زمنية

(وأبسطها الأسطورة غير العربية والمرجعية المسيحية). وما يتحقق بين هذين الشاعرين نلمسه بين أدونيس وأبعد الشعراء عنه، وهو صلاح عبد الصبور الذي يقول عنه أدونيس :

«صلاح عبد الصبور وأنا من «جيل» واحد. بل من عمر واحد، تقريباً. ليس بيننا، كتابةً أو سياسةً، أي شيء مشترك، لكننا مع ذلك، مُؤْتَلِفان في الأفق الذي يؤسسه الشعر، كأن بيننا ما يمكن أن أسميه، شعرياً، صداقةَ العداوة، وما يمكن أن أسميه، حياتياً، عداوةَ الصداقة».[80]

فالتداخُل النصي يتمُّ هُنَا من خلال «الضّد» كما يوضح أدونيس في كلمته عن صلاح عبد الصبور. وما نقوله عن هذين الشاعرين، داخل مختبر الشعر المعاصر، ينطبق على المتن اللانهائي كتداخل نصي. ويكْفِي العودةَ إلى نص السياب حتى تتبين ذلك، يقول السياب :

«وحين أستعرضُ هذا التاريخَ الطويل من التأثر أجد أبا تمام وإديث سيتول هُمَا الغالبان : فحين أُراجع إنتاجي الشعري ولا سيما في مرحلته الأخيرة أجد أثَر هذين الشاعرين **واضحاً، فالطريقةُ** التي أكْتُب بها أغلبَ قصائدي الآن هي **مزيجٌ** من **طريقة** أبي تمام وإديث سيتول : **إدخالُ** عنصر الثقافة **والاستعانة** بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر».[81]

تكفينا هذه الشهادة لتوضيح ما نقصده. إن السياب لا يقول بوجود نصّيْن مهاجرين إلى شعره، بل يتساول **الطريقة** التي يكتب بها. فهناك **الواضحُ**، وهو ما سميناه بالنواة المركزية، ولكن الأهم هو **الطريقة** الشعرية، أي قانون الكتابة مُجْملاً. إنه **المزْجُ** بين النصوص، **وإدخال** عنصر الثقافة، **والاستعانة** بنصوص أُخرى. وتدل كلمة «التضمين» وحدها على لا نهائية المتون الغائبة في شعر السياب، في الوقت نفسه الذي تدل فيه على هذا العنصر النصي في شعر غيره من الشعراء المعاصرين.

تلك شهادة تصلُح لقراءة النص الغائب في الشعر المعاصر في كليته، وللاقتراب قليلاً من هذا النص الذي يبتعد عنّا كُلّمَا اقتربنا منه. وما يحقق الفاصل، المتجدد مع مضاعفة القراءات، هو المعرفة التي أصبح الشعرُ المعاصر مَوْسُوماً بها في بنائه. إنه عنصر مكبوتٌ في التقليدية، كما في الشعرية العربية القديمة، وينفجر مرة أُخرى في الكتابة الشعرية العربية الحديثة منذ جبران خليل جبران، ولم يعد هناك مبرر نظري لاستمرار كبته. ويمكننا رصْدَ تحقُّقه في الشعر المعاصر

80) أدونيس، عداوة الشعراء / صداقة الشعر، مجلة الكرمل، ع 4، خريف 1981، ص.36.

81) عن كتاب محمود العبطة، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، م.س.، ص.83، والتشديد من عندنا.

حسب موقع النص من هذا الشعر، فدرجةُ البهاء المعرفي تتجسدن في الكتابة حيثُ يكفُّ التداخل النصي عن أن يكون تلويناً شِعْرياً، ويذْهَبُ، أبعدَ من ذلك، إلى مكان تجدُّد أسئلة الثقافة العربية في شرائط الوحْيِ قديماً والتقنية حديثاً. ويكون قانونَ الحِوَارِ هو المُهيْمنَ كمُسَاءَلَةٍ للكتابة النصية ذاتها، بِلاَ مُهادنَةٍ أو استسلامٍ ليقين شكلي ولا افتتانٍ بمصْدرٍ معرفيٍّ لهُ الحقيقةُ والاكْتِمَال.

إن العنصر المعرفي، وهو يتمظْهَرُ في كل من التداخل النصي وهجرة النص، يورّط انغلاق الشعريات حتماً على القراءة الأُحادية، كما يمنح القراءة المنفتحة بدورها إمكانية المُساءلة المعرفيةَ للصَرح الشعريِّ الذي تمّ بناؤه، حيث لا يتحول النصُّ إلى مصْدَرٍ يقينٍ معرفيٍّ بقدر ما يأخذ مكانَه ضمن صيرورة قراءة التفكيكِ التي لا تستقر هي الأُخْرَى ولا تُهادِن.

وليس التأمل النظري، الذي تتطلبه لا نهائية وضعية النص الغنى ومخاطرها، بحثاً عن تبرير مّا، لأنه أوسع من ذلك. فالتمهيد النظري لخصيصة التداخل النصي وهجرة النص أضاء لنا اختلاف العلائق النصية باختلاف الخطابات ذاتها. واقتصاد الحوار، الذي تعتمده جُولْيَا كريسْطِيفَا، بين الخطابات، مفيدة من بَاخْتين، عيّن لنا بعض احتمالات المساءلة النظرية في تأمل هيمنة الوظيفة القضائية على جملة من نصوص شعرنا الحديث، فلا يتحقق شرط التحوُّل والتملُّك، ولكنه أدى بنا إلى ملاحظة ما للنص النواة من سلطة في توجيه الهجرة في الهجرة.

بين الشعر والسرد، بين الشعر والخطابات الأُخرى، حاجز التكثيف الأقصى لإيقاع الذات في كتابتها. وهذا الحاجز كافٍ وحده، في وضعية الإنتاج الممتع للنص، أن يحوّل الخطابات الأُخرى في النصّ الذي يصبح لها مُتملّكاً ولكن وضعية إنتاج النص المعاصر ليست ممتعة دائماً، لذلك فإن ظهور هيمنة الوظيفة القضائية على بعض النصوص أو مسار الهجرة في الهجرة التي يحددها النص المهاجر، تستبد بقراءة التفكيك فيما هي تستبد بالتأمل النظري، لأنها علامة على جرح الانتقال من السجن الرمزي إلى المسكن الحر، حيث خيانة إمضاء الاسم الشخصي، في الزمن المركّب، لا تدل، على نحو مطلق، عن اقتراف إثْم أو جريمة. إنها جرح العبور ومكان المساءلة المتأملة.

الفصل الخامس

فضَاءُ المَوْت

1. منْزَعُ الاخْتيَار

سلكْنَا، في الجزءيْن السابقين، مغامرة تخصيص الفصل الأخير من قراءة التقليدية بمحور يؤالف «بين الدلالية ودورة الزمن»، والفصل الأخير من قراءة الرومانسية العربية بمحور «المتخيل الشعري»، طامحين، من وراء ذلك، مقاربة المتن الشعري عبر ما بَدَا لنا مُشكّلاً للهمّ الرئيس لدى كل ممارسةٍ نصية على حدة، منتقلين إلى ما لا تقبلُ قراءتُه عدّاً ولا قياساً.

ونختار محور «فضاء الموت» للشعر المعاصر، تتغيّا، من خلاله، ملامسة همّ شعري يتسع إلى حقل الثقافة العربية الحديثة برمتها، ولكنه يحتفظ، في النص الشعري المعاصر، بطريقته الشخصية التي يبْنيها النصُّ ذاته.

والملامسةُ لا تعني الاستقصاء، لأن فضاء الموت يستحوذ على الشعر المعاصر، عبر الثنيات الخفية يتسرب، وفي المشهد الشعري يسكن. وتأخذ الملامسة مسلكاً نبتغي منه معرفة كيف يرى النص الشعري إلى الموت، فيما هو يعيد صياغة الرؤيات الفكرية والأنساق الفلسفية، ضمن توريط الذات الكاتبة في اختيار يتفاعل فيه الفردي مع الجماعي، والتزامني مع التاريخي.

1.1. تَعْبيرُ فضَاء المَوْت

نستعير من موريس بلانشو تعبير «فضاء الموت»،[1] لأن الدراسة التي خص بها بلانشو علاقة الأدب بالموت نادرة وفريدة في الثقافة الإنسانية الحديثة. إن الموت محور شعري أساساً، تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش، وهو يسكن الفعل الشعري بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوبُ،

1) Maurice Blanchot, l'espace littéraire, op. cit., p. 99

بعيدُها وقريبُها. لذلك يمكن القيام بقراءة المغامرة الشعرية الإنسانية، ومنها العربية، التي نحن بها في هذا البحث ملتصقون، في ضوء فضاء الموت كرَحِمٍ تعيد فيه التجربة الشعرية على الدوام مساءلة العالم فيما هي تعيد مساءلة ذاتها، أنطولوجياً واجتماعياً ـ تاريخياً.

هو الموت محور الشمول الذي يتآلف معه النّص الشعري قديماً وحديثاً، باتصال مع الخطابات الأُخرى، من بينها الفنية والفلسفية. والموتُ أخُ الغياب، ومن هنا نفتح احتمال إعادة قراءة الوقوف على الأطلال ـ الرسوم في الشعر الجاهلي، ثم لا نتوقف عبر مسار الشعر العربي إلى اليوم.

لقد لاحظنا في الأجزاء السابقة من هذه الدراسة، بعضاً من ملامح الموت في الشعر العربي الحديث، من خلال دورة الزمن بالنسبة للتقليدية واستدعاء تجربة الموت في شعر الرومانسية العربية. ولكن فضاء الموت موشومٌ بفردية الذات الكاتبة، وهذا ما يجعله مُؤَرّخاً بالنصوص التي تكْتُبه، في الزمان والمكان ينْعَقِدُ، ومن الجسد الفردي يكتسب تميزه من فترة لأخرى ومن مكان لمكان. وبحْثُ الشاعر العربي المعاصر عن مسْكَنٍ شعريٍّ حر سعْيٌ نحو اختيار كتابةٍ مغايرةٍ لفَضَاءِ الموت، ولذلك فإن الشعر المعاصر مُبَاينٌ لكل من التقليدية والشعر الرومانسي العربي، ما دامت الأنساق الشعرية متغايرة في بِنْيَتِها لِلْفضاء النصي.

وتنبثقُ الرؤية المغايرة إلى الموت، في الشعر العربي الحديث، من كون الشاعر التقليدي أحس أن الله حاضر في رفض الموت الحضاري للعالم العربي، وأن الشاعر محروسٌ موتُه بالعناية الإلهية، وهذا الإيمان هو الذي ترك الموت في التقليدية دون حالة تراجيدية.

أما الشاعر الرومانسي فهو أول من أحس بتخلّي الله عنه، وأنه وحيد أمام موته الذي يختاره ويطرح سؤاله في أفق إعادة التعرُّف عليه، لذلك ارتبط بالموت وأعطاه دلالة جديدة، لها الحرية أساساً. لقد أصبح الموت مع الرومانسية العربية مفكراً فيه، ومكاناً تلتقي فيه الكتابة مع توتر كاتبها الذي يتذكره ويتحد به، على عكس التقليدي الذي لم يكن يضع الذات في موتها رهن وسواسه.

ويصبح الموت ملازماً للانفعال والتأمل في الشعر المعاصر، لأنه ملازم للإحساس بالزمن، فردياً وحضارياً، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري. بالملازمة جعل الشاعر المعاصر من الموت ملتقى الرغبات وتعارض الاختيارات. ومن ثم ستكون لوضعية الله ولمعيش الزمن قوة اختبار الموت.

بهذا يكون فضاء الموت يستدعي قراءة موسعة في الشعر العربي الحديث، يتبادل فيه الفلسفيّ والشعريُّ السؤالَ، لأننا لا نريد فقط أن نعرف رأي الفيلسوف في الشعر ولكن أيضاً رأي

الشعر في الفلسفة. وعلى هذا النحو يكون اختيارنا لفضاء الموت، كمحور مهيمن على الشعر المعاصر، انتقالاً بالقراءة إلى المكان الفلسفي، ورحيلاً مع الشعرية العربية إلى انفتاحها على الحوار مع الخطابات الأُخرى، لا باعتبارها ضوءاً نسلّطه على عتمة الشعر، ولكن كمكان لتبادل الإضاءة. نقول هنا ونحن نعلم أن الخطاب الفلسفي العربي الحديث لم يبلُغ بعْدُ مكان الشعر، بل لم يبلُغْ بعْدُ فضاء الموت. وتلك مسافة تدفعنا للتأمل.

2.1. «الشّعراءُ التّموزيّون» والأسطورة

كانت نازك الملائكة عالجت فضاء الموت في قضايا **الشعر المعاصر**، حاصرة إياه في شعراء غير معاصرين، وهم الشّابّي وكيتْس والهَمْشَري وبْرُوك. فالشاعران العربيان، على الأقل، من الرومانسيين. والخلط بين تجربة الموت من متن شعري إلى آخر لا يفاجئنا في دراسة نازك. وما يهمنا هنا هو انتباه نازك لفضاء الموت كمحور شعري يستحق تأملا لم يتوفر في كتابها، وقد عبّرت عن ذلك قائلة :

> «وربما كان رأْينا هنا محض «جَوْلَة» جُبْنَا فيها جهةً وحْشِيّةً من جهات التّحْليل الأدبي. ولعل الموضوع يحتاج إلى أن نواجهه مرةً أُخرى».[2]

وسنعثر بعد دراسة نازك على لائحة مطولة من الدراسات التي أرادت استنطاق تجربة الموت في الشعر المعاصر، كان «الشعراء التموزيون»، عادةً، مُنْطلقاً لها.

إن جبرا ابراهيم جبرا هو أول من أطلق اسم «الشعراء التموزيون» على أعلام الشعر المعاصر،[3] ثم جاء أسعد رزّوق وكتب دراسة نشرها في مجلة **آفاق**، 1959، تحمل عنوان «الأسطورة في الشعر المعاصر»، ووضع لها عنوانا فرعيا هو «الشعراء التموزيون»، ثم أعاد نشرها في كتاب،[4] وقد صرّح أسعد رزوق بإفادته من دراسة جبرا ابراهيم جبرا،[5] ثم حصر الدراسة في الشعراء خليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس وبدر شاكر السياب وجبْرا ابراهيم جبرا. ولهذه التسمية، التي هيمنت على الخطاب النقدي لفترة من الزمن، دلالتها. فهي أولاً تؤكد هجرة شعر ت.س. إليوت إلى الشعر المعاصر، وفي مقدمته قصيدة **الأرض الخراب** المنشورة سنة 1922، التي تستحوذ عليها أسطورة تموز في إعادة بناء العالم الأوربي لما بعد الحرب العالمية الأُولى؛

2) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، م.س.، ص.280.
3) جبرا ابراهيم جبرا، المفازة والبئر والله، مجلة شعر، ع 8/7، 1958، ص.57
4) أسعد رزوق، **الأسطورة في الشعر المعاصر**، الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، ع 1، بيروت، 1959.
5) المرجع السابق، هامش ص.9 وقد جاء فيها : «لابد من الاعتراف بأن التسمية مستقاة من النقد الذي كتبه جبرا ابراهيم جبرا عن «البئر المهجورة» ليوسف الخال في العدد المزدوج 7 ـ 8 من مجلة شعر.

وثانيا تجعل من هجرة الأسطورة القديمة إلى الشعر المعاصر علامة تتوحد فيها عينات المختبر الشعري، بهذه العلامة تم التعرف على الشعر المعاصر.

نعلم أن الشعر العربي الحديث اتصل منذ الرومانسية العربية بالأسطورة اليونانية. وتسمية جماعة من الشعراء الرومانسيين في مصر بأبولو، وكذلك المجلة التي جعلوها مكاناً للقاء بينهم، إثبات لهذه الصلة. كما أن الممارسات النصية العربية الرومانسية كثيراً ما نسجت خطابها اعتماداً على عنصر الأسطورة، كدال من الدوال النصية، ومع ذلك فإن هجرة الأسطورة اليونانية القديمة من الثقافة الأوربية إلى الشعر العربي المعاصر خضعت لمعارف وقوانين مُبَايِنَة لهجرتها إلى الرومانسية العربية. فبالإضافة إلى نشر ترجمة قصيدة **أَرْبِعَاء الرَّمَاد** للشاعر ت.س. إليوت في العدد الثاني من مجلة **شعر**، ربيع 1957، وترجمة **النشيد الأول** لإِزْرَا بَاوْنْد في العدد الأول من المجلة ذاتها، شتاء 1957، واطلاع الشعراء، وخاصة السيّاب، على إديث سيتْوِل وت.س. إليوت بالإنجليزية مباشرة، نجد أن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب جيمس فريزر **الغصن الذهبي** تحت عنوان **أدونيس أو تموز**، وهو الجزء الأول من الكتاب الأصلي، سنة 1948، ونشرتْ عن دار الصراع الفكري في بيروت سنة 1957، كانت ذات أهمية بالغة. وقد قدم المُترجم لطبعته الأولى بجملة مُشِعّة جاء فيها :

> «وقد كان لهذا الجُزْء، فضلاً عن خطُورته الأنتروبولوجية الظاهرة، أثرٌ عميق في الإبداع الأدبي في أوروبا في السنين الأخيرة، بما هيّأهُ للشعراء والكُتّاب من ثروةٍ رمزية وأسطورية، نرجُو أن يُقْبِل عليْهَا أدباؤنَا أيْضاً، لإغناء أَدبِنَا الحدِيث».[6]

إن تسمية الشعراء المعاصرين بـ «التموزيين» وهيمنتها على الخطاب النقدي لفترة تكاد تبلغ أواسط الستينيات، تكاد تحدّد الفضاء النصي الذي اتجهت القصيدة العربية المعاصرة لبنائه، فيما هي تُضْمِرُ سؤالاً لا يبين عند القراءة الأولى، وهو المتعلق برَجّ التعريف المُتوارث للأدب والثقافة العربيين، لأنه يذهب مباشرة إلى ثقافة لا مُفكرٍ فيها ومسكوتٍ عنها في آن، وهذا ما تلخصه رسالة السّياب الموجهة إلى سهيل إدريس في تاريخ 1958/5/7، ومما جاء فيه :

> «تُلاحِظُ في قصيدتي هذه، محاولةً للعودة إلى الماضي، إلى التراث.. فقد ألزمتُ نفسي بعددٍ من القوافي، بعد أن كان تحرُّري منها كبيراً. أما الرموز البابليّة

6) جيمس فريزر، **أدونيس أو تموز**، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1979، ص.7.
ويقول جبرا ابراهيم جبرا عن التأثير الذي تركه الفصلان اللذان نُشرا في مجلة بغدادية عام 1954 فقال
«لقد كان من المصادفات أن اطلع بدر على هذه الأسطورة في فصلين من مجلد واحد كنت ترجمته من كتاب «الغصن الذهبي» لسير جيمس فريزر (نشر الفصلان في مجلة بغدادية في أواخر عام 1954)، ولما قرأها بدر وجد فيها وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيما بعد لفكرته، لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأروع شعره».
راجع **الرحلة الثامنة**، م.س ، ص.24.

فاستعمالي لها لم يكن إلاّ لِمَا فيها من غِنًى ومدلول. وهي بعدُ قريبة منا : لا لأنها نشأت في بلد نسكنه اليوم، ولا لأن البابليين كانوا أبناء عمومة أجدادنا العرب، لا لهذا كله فحسب... بل لأن العرب أنفسهم تبنّوا هذه الرموز. وقد عرفت الكعبةُ بين ابراهيم الخليل وبين ظهور النبي العربي العظيم، جميعَ الآلهة البابلية، فالعُزّى هي عشتار، واللاةُ هي اللاتّو، ومناةُ هي منات، ووُدّ هو تموّز أو (أدون = السيّد) كما كان يسمى أحيانا.

بل إن العرب الجنوبيين أيضا عرَفُوا هذه الآلهة. فتموز الذي يروي لنا بعض المؤرخين العرب أنه رأى أهل حَوَرَان يبْكُونه، تحت اسم تَاعُوز.. عرفته اليمن باسم تِعِز، وما زالت إحدى مدنها تسمى باسمه حتى اليوم.. وتقابل تِعِزّ الذكر أنثاه العُزّى. بل يُخيّل إليّ أحياناً أن قوم عَادٍ وثَمُود.. قد كانوا من عبَدَة تمُّوز : عادَ أو آدِ ـ العيْنُ والهمزة تحل إحداهما محل الأُخرى بين لغة سامية وأخرى ـ عاد = عادُون هو آدُون : السيد، وثَمُود هو تَمُّوز.

ولما كان الإسلام ـ وهو الانتصار الأكبر الذي حققته العربية ـ جاء ليقْتلع اللاّةَ والعُزّى ووُداً وسواها من الأوثان التي عرفها العرب، فإن تسميتها اليوم بأسمائها العربية هذه، حين نستعملها رموزاً، يُعتبر نوعاً من التحدي للإسلام وبالتالي للقومية العربية.

وهذا هو ما يجعلنا نعود إلى أُصول هذه الرموز البعيدة ولكنني لا أنكر أن هناك من يستعمل هذه الرموز لمجرد أنها بابليّة (أو فينيقية ـ بصورة خاصة ـ فليس من العراقيين من يشعر بأن البابليين أقرب إليه من العرب، بل ليس هناك من يشعر بأن هناك رابطة ـ غير رابطة المكان ـ بينه وبين البابليّين). ومع ذلك.. فليس شرطاً أن نستعمل الرموز والأساطير التي تربطنا بها رابطة من المحيط أو التاريخ أو الدين، دون الرموز والأساطير التي لا تربطنا به إحدى هذه الوشائج. ومن يرجع إلى قصيدة إليوت الرائعة «الأرض الخراب»، يجد أنه استعمل الأساطير الوثنية الشرقية، للتعبير عن الأفكار المسيحية وعن قيم حضارية غربية».[7]

7) ماجد السامرائي، رسائل السياب، م.س.، ص ـ ص.82 ـ 83.
والقصيدة المشار إليها في بداية الرسالة هي مأْسية من شهر آب، حسب اعتقاد ماجد السامرائي، راجع الهامش المثبت في ص 82 من الكتاب نفسه

طويل هو هذا الاستشهاد، ومع ذلك لم نتردد في إثباته لما يكتنزه من قضايا تمس الجدل حول العلاقة بالآخر في الشعر المعاصر (وإرسالها لسهيل ادريس بعد مرحلة شعر ذو دلالة)، وأيضا من قوة في تلخيص القضيتين اللتين موْضَعْنَا فيهما قراءتنا لتسمية الشعراء المعاصرين بـ «التموزيين». وهكذا يتمازج الفضاء النصي بإعادة ترتيب شجرة نسب النص؛ في الأولى يهيمن الفضاء التمّوزي أو فضاء الموت؛ وفي الثانية تتعرض الأصولية لهدم مُمَنْهَج.

لقد استوعب أسعد رزّوق، بحذْقٍ رفيع، استراتيجية هجرة أسطورة تموز إلى شعرنا المعاصر، حيث رأى إليها في تساؤل الذات عن حياتها وموتها. هكذا يلخص رأيه :

> «المشكلةُ هي البحث عن الذات وتعيين هُوية الذات الحضارية. إنها بكلام آخر، مشكلةُ تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي «يتحتّم» على هذه الذات، أو يجدر بها، أن تعتنقها أو تتبنّاها. وهي، بالتالي، تتعلقُ بمسألة استشراق هذه الذات الحضاري والقيمي ورصد اتجاهاتها ونزعاتها. وفي هذه المشكلة تتجلّى أزمة هذه الذات وكأنها أزمةٌ حضارية وأزمةُ كوْن».[8]

والبحث الذي تقوم به الذات عن هويتها وهوية الذات الحضارية هو مركز التساؤل ذاته، حيث العلاقة مع الأزمنة تعثر على توترها الضروري لاختراق الكائن وحتمياته

بذلك التساؤل بلغ الشعراء المعاصرون موقع تعيين حداثة شعرهم، حيثما ربطوا بين الشاعر والشعر وزمنهما. إن أسطورة تموز ترسخت دلالتها في الانتقال الحضاري للعالم العربي من يبابه إلى خصُوبته، أي الانتقال من تخلفه إلى تقدمه. هذا هو المفهوم المحوري للحداثة الشعرية العربية، منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر، ولكن تأويله، المخالف لتأويل التقليدية، هو ما يختلف به الشعر المعاصر عن التقليدية، فلا يكون التقدم هنا عودة الماضي أو عودة إليه، ولكنه سعي لمستقبل فيه يتحدد «البعث» الحضاري. ولذلك فإن مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (التخييل) تتفاعل مع مفهوم التقدم في نسج نسق تصور الحداثة. إن الصدور في الرؤية إلى المستقبل، كأفق به تحتمي وديعة «البعث»، حجة على نبوة الشاعر وحقيقة الشعر، لأن عبور اليباب إلى الخصوبة فعلُ شاعرٍ يتميز عن سائر الناس العاديين ببطولية وإعجاز، فيما هو الشعر

8) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، م.س. ص ـ ص.21 ـ 22.

قول مداره الحقيقة، لا كذب فيه، ما دام الشاعر النبي البطل هو من كَتَبه، وما دام «البعث» مسعاه وغايته. ويكون استعمال الأسطورة، في هذا السياق، اجتلاباً للخيال الذي به يماد بناء الزمن وبناء الذات الحضارية.

وهذه المفاهيم الأربعة هي التي جعل منها أسعد رزُوق أربعة تعليلات «لاستخدام الشعراء للأساطير، وأسطورة تموز على وجه الخصوص»،[9] ونجدها مرتبة بصيغة أُخرى. فالتعليل الأول هو «الطقس والإيحاء» الذي يخلص الشعر من التقريرية ويلقي به في تخوم اللغة الأولى، لغة الخيال الأسطوري، والتعليل الثاني هو «الحماة والتفاؤل»، وبه يكون الشعر مبشّراً بالتقدم، والتعليل الثالث هو «العموية» التي أساسها صدق موقف الإنسان البعيد في تعبيره عن وضعيته في العالم، وليس الصدق هنا إلا صيغة للحقيقة، والتعليل الرابع هو «البطولة والإعجاز» الذي يعلن فيه الشاعر عن نبوته تعليلات تقابل مفاهيم الحداثة في الشعر المعاصر، وهي، بتأويلها الجديد، اندماج في التصور العام لحداثة الشعر العربي.

إن هجرة أسطورة تموز، وغيرها من الأساطير القديمة، إلى الشعر المعاصر، تستند إلى ركائز نظرية تختلف عن تلك التي كان يومن بها ت.س. إليوت، ولذلك فإنها تعرضت لقلْب دلالتها في سياق النص الشعري المعاصر، فيما هي اكتسبت وضعية الدال الإيقاعي، إضافة إلى أن وظائف استعمال الأسطورة تعددت. فهذا بدر شاكر السياب يرى أن الشاعر المعاصر «عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، ليستعملها رموزاً، وليبْنيَ منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد. كما أنه راح، من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن».[10]

وليست غايتنا هي تعليل عودة الشعر المعاصر إلى الأساطير، أكانت يونانية أم غير يونانية، وإنما غايتنا هي التأكيد على العلاقة الموجودة بين أسطورة تموز وفضاء الموت من ناحية، وترسيخ مفاهيم الحداثة من ناحية ثانية. ولكن قراءتنا لفضاء الموت تختار ركناً آخر.

9) المرجع السابق، ص.109.
10) مجلة شعر، ع 3، صيف 1957، ص.112.

نتخلى عن قراءة فضاء الموت من خلال الأسطورة، لأن هناك دراسات قامت بذلك، ولأن الشعر المعاصر ذاته تخلى عنها شيئاً فشيئاً. كان ذلك مسار الشعر في البحث عن الذات. وبدل الأسطورة، ومنها أسطورة تموز، اختبر الشاعر المعاصر فضاء الموت من مكان عناصر الطبيعة التي تختزن تاريخاً عريضاً للتأمل الفلسفي والصوفي والشعري. على أن فضاء الموت ينتقل من بناء عناصر الطبيعة بغاية اكتشاف التسمية، إلى حقل الموت كتجربة يتفرد بها الشاعر المعاصر.

2. بناءُ العناصر واكتشاف التّسْمية

هناك عناصر طبيعية ثلاثة مهيمنة على بناء النسيج النصي وهو يسعى لإنتاج دلالية الموت في الشعر المعاصر. هذه العناصر هي الماء والنار والتراب. كلماتٌ تتحول في النص الشعري المعاصر إلى دوال، كلٌ منها يبني نسقه الإيقاعي الخاص به. وليست هي مجرد كلمات. إنها ثلاثة من بين العناصر الأربعة التي كان الفلاسفة السابقون على سُقراط جعلوا منها أصل جميع الأشياء، ثم انحدرت في الخطابات المتباعدة. وإذا كانت حفريات النص هي وحدها التي يمكن أن تمدنا بالصلة السرية بين الشعر العربي والموت، فإن تمازج الموت، في الشعر المعاصر، بهذه العناصر، يلمس مرة أخرى حالة المختبر فيما هو لا يلغي اندماجها لاحقاً في تصور شمولي للموت في الشعر العربي. والشمول معناه تعددية الواحد، حيث يكون الموت منظوراً إليه من خلال السري الذي يعمل في جسد النص كما هو يفعل في جسد الشاعر، وحيث اللوينات اللانهائية، القادمة من الأمكنة المتعددة، تكون متجاوبة مع الرؤية العربية للموت، بما هي رؤية منضبطة لميتافيزيقا تحكم الحالات الموزعة من غير حسبان لحجم الحالة وامتدادها، حيث فضاء الموت يتحول إلى نموذج لبنية عامة تنضبط لها العناصر فيما هي تكتب فردية الذات الكاتبة.

إن الفلاسفة اليونان السابقين على سقراط أشهر من تأمل عناصر الطبيعة

لم يصلنا من إنتاج هؤلاء الفلاسفة سوى شذرات، ومع ذلك فقد احتفظت بأساسيات الصرْح الذي أقاموه. فهم، حسب نيتشه، «ابتكرُوا في الواقع الأنساق الكبرى للفكر الفلسفي، ولم يبق لمُجْمَل الأجيال اللاحقة أن تبتكر شيئاً جوهرياً يمكن أن يضاف إليها».[11] ولهذه الأنساق الكبرى عنصرها الأول الذي تستند إليه في بناء الصرح الفلسفي. فهو الماء عند طَاليس، والهواء عند أنكسمانس، والنار عند هيرقليطس، والعناصر كلها عند أمبيدوكليس.

11) فريدريك نيتشه، **الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي**، ترجمة سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص.41

إن توزّع متن الشعر المعاصر بين عناصر الماء والنار والتراب وتفاعلها بالموت، لا يعني، دائماً وحتماً، أن الشعراء اهتدوا بالشذرات الفلسفية ليونان ما قبل سقراط، ولا يعني، ضرورة، أنهم لم يكونوا بها عارفين، مادام أعيد إنتاجها في الأنساق الصوفية والأدبية أو الفلسفية الحديثة. لقد عاد الشعراء المعاصرون إلى الأساطير، وهي السابقة على التأمل الفلسفي، والبعيدة عن المنحى العقلي، ولكنهم في الوقت ذاته أنصتوا لفرضية التحول التي قال بها هيرقليطس، وانجذبوا للنار التي سرقها بروموثيوس. بهذا القدر أو ذاك رحلوا إلى الفكر القديم، فلسفة وأسطورة، في الوقت ذاته الذي أعادوا إنتاج الرؤيات الحديثة، وتورّطوا فيها عبر الممارسة النصية.

وهذه الملاحظة تعفينا من تتبع الآثار، وانتهاج المقارنة بين الخطابات التي اعتمدت هذه العناصر والشعر المعاصر، لأن هذا الشعر يواجه الموت بعد أن اختفى الله عن الشاعر والعالم العربي واعتقله الزمن، وبالتالي فإن مسعانا سيركّز، بدءاً، على وضعية هذه العناصر، في تفاعلها مع الموت، في المتن الشعري ذاته. ذلك هو سبيل الشعرية التي نختارها.

1.2. الماء ـ بدر شاكر السياب

لا يمكن اختزال فضاء الموت لدى السياب في قصائده الأخيرة التي اختبر فيها جحيم المرض والآلام الجسدية اليومية. فهذه القصائد، على أهميتها، ليست وحدها التي تفاعلت فيها الكتابة مع الموت. ينضاف إلى ذلك أن قصائده التمّوزية لم تُلْغِ عُنْصُرَ الماء كرحم لانفجار رؤية السياب للموت.

إن عينة النصوص المعتمدة في هذه الدراسة مفيدة في سياق رصدنا لفضاء الموت في شعر السياب. عناوينُها، هذه الدوال الخفية، ذات وظيفتين على الأقل: وظيفة مرجعية ووظيفة شعرية، رغم أن الوظيفة المرجعية تتراءى، عند القراءة الأولى، أكثر استبداداً بالوظيفة الشعرية، وهو ما يتبدد بفعل معاودة قراءة النص في كليته.[12]

هناك ثلاثة عناوين هي : **النهر والموت، والمسيح بعد الصلب، وأنشودة المطر.** عناوين تتألف بدوالّها في فضاء الموت. أولها يتوجه مباشرة نحو الماء، وثانيها نحو الموت وما بعده، وثالثها احتفال طقوسي بميلاد الماء. سنقتصر على النصين، الأول والثالث، لكون الماء فيهما متواشحاً مع الموت ولكونه متدفقا في أعضاء الكلمات أيضاً.

12) راجع قراءتنا لعنصر العنوان في الجزء الأول من الكتاب، وهو التقليدية.

بين النصين تداخلٌ نصيٌّ. في **النهر والموت** تفتتح القصيدة مشهدها بتكرير الوحدة ـ البيت «بُويْب»، وفي **أنشودة المطر** يأخذ بناءُ القصيدة بدايتَه من تكرير الوحدة ـ البيت «مطر..». وما يوجّهُ التداخل النصي بين العنصرين هو الأبيات الواردة في **النهر والموت** :

أَلماءُ في الجِرَارِ، والغُرُوبُ في الشَّجَرْ
وتَنْضَحُ الجِرارُ أجراساً مِنَ المَطَرْ
بِلَّوْرُها يذُوبُ في أنِينْ
«بُوَيْبُ.. يَا بُوَيْب»

ثم

يَا نَهْرِيَ الحَزِينَ كالمَطَرْ

الفضاء المُوحّدُ لا يُفضِي إلى القول بالنسخة المضاعفة للنص الواحد. فالنسقُ الداخليُّ للدوال متباين. ولكن هناك انشدادَ أجراس بويب إلى أجراس المطر، وتكون الأجراس دالاً تاريخياً يتكامل في القصيدتين كما تتكامل مظاهر الماء لتتجاوبَ القصيدتان ويتداخل النصان.

هاتان القصيدتان يتحول فيهما الماءُ إلى عنصر طَقوسيّ يوزع لعبة الدوال في الوقت نفسه الذي ينتقل من خلاله الجسدُ، بما هو فرديٌّ له جماعيته، من حالته الخشبية اليابسة إلى حالته العُضْويّة الحية، حيث الماء يسري في كامل النص كما يسري في كامل الجسد كالدم، ويكون التحول مادياً، تحضنه الأرض، أو من الأرض للسماء يرحل وإلى الأرض ثانية يعود. فالماء، في القصيدة الأُولى، بيْتٌ للمَوْتِ بابُه بُوَيْب :

فالمَوْتُ عالَمٌ غريبٌ يفْتِنُ الصِّغَارْ
وبابُه الخَفِيُّ كانَ فِيكَ يَا بُوَيْب

والماء في القصيدة الثانية شفيعُ الموت، له مؤاخاة المطر :

لابُدَّ أنْ تعُودْ
وإنْ تهامَسَ الرِّفَاقُ أنّها هُناكْ
في جانِب التّلِّ تنامُ نوْمةَ اللّحُودْ
تسِفُّ مِنْ تُرابِها وتشربُ المَطَرْ

هو اختيار الماء في القصيدتين معاً اختيارٌ للموت **كتجربة**، تجتازها الذات الفردية والجماعية، من خلال الذات الكاتبة، لتكشف فيها وعبرها إمكانية **التحوّل** الذي له دلالة التقدم كمفهوم أساس من مفاهيم الحداثة العربية. في القصيدة الأُولى يكون الغرق في الماء، الموت، ذهاباً نحو الضوء :

وأنتَ يَا بُوَيْبِ...
أودُّ لوْ غَرِقْتُ فيكَ، ألْقَطُ المحَارْ
أشِيدُ مِنْهُ دَارْ
يُضِيءُ فِيهَا خُضرةُ المِيَاهِ والشَّجَرْ
ما تَنْضَحُ النّجُومُ والقَمَرْ
وأغْتَدِي فِيكَ معَ الجَزْرِ إلى البَحَرْ

وفي الثانية يترسخ الماءُ كمصدر للعُشْب. غير أن بنـاء الـدوال في النص يفرّق بين سيـاقين للمطر ونتائجه. يركز الأول على العلاقة بين المطر والجوع :

وَمنذُ أن كُنّا صغاراً، كانت السَّمَاءْ
تغِيمُ في الشِّتَاءْ
ويَهْطِلُ المَطَرْ
وَكلَّ عامٍ ـ حِين يُعْشِبُ الثَّرَى ـ نَجُوعْ
ما مَرّ عَامٌ والعِرَاقُ ليْسَ فيه جُوعْ

بين «المطر» و«عام» و«نجوع» و«مر» و«العراق» تجاوب إيقـاعي وتجـاوب في بنـاء الـدلاليـة، حيث المطر والعشب، في هذا السياق، لا يُطهّران أرض العراق من الجوع؛ وفي السيـاق الثـاني، سياق الموت، تأخذ النتيجة مـاراً آخر هو احتمال الخروج إلى الحياة :

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَرْ
حمْرَاءَ أوْ صفْرَاءَ مِنْ أجِنّةِ الزّهَرْ.
وكُلِّ دمْعةٍ من الجِيَاعِ والعُرَاةْ
وكُلِّ قطْرةٍ تُرَاقُ مِنْ دمِ العَبيدْ
فهْي ابْتِسامٌ في انتِظَار مبْسَمٍ جَديدْ
أوْ حُلْمَةٍ توَرّدتْ على فمِ الوَليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ، وَاهبِ الحيَاةْ !
مَطَرْ...
مَطَرْ...
مَطَرْ...
سَيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَرْ...».

أو كما تنتهي القصيدة بنقطتين تتركان الجملة معلقة، والمآل احتمالا :

ويَهْطِلُ المَطَرْ..

يتدخل الموت في السياق الثاني من خلال التجاوبات والتكرير بتفرعاته (دمعة / قطرة، الجياع / العبيد، تراق / العراة) ليعطي الماءَ المطرَ بَعداً آخر ليس هو بُعده في السياق الأول، وبذلك يكون الموت كتجربة رحماً تتبلور فيه إمكانية التحويل الدلالي للموت. هذا ما نلاحظه في نهاية القصيدة الأولى :

أوَدُّ لو عدوتُ أعْضِدُ المكافحين

أشُدُّ قبضتيْ ثم أصفعُ القدَرْ

أوَدُّ لَوْ غَرِقْتُ فِي دَمِي إلى القَرَارْ،

لأحْمِلَ العِبءَ مَعَ البَشَرْ

وأبْعَثَ الحَيَاةَ. إنَّ مَوْتِيَ انْتِصَارْ !

هذا التجاوب الإيقاعي بيْنَ (القدر / البشر، دَمي / مَوْتِي، القَرَار / انْتِصَار) هو بناء للأسطورة الجديدة التي تحدّث عنها السياب، وبطَلُها ليس من طبيعة بطلِ الأساطير القديمة. إنه بَطلٌ يولد في تفاعل الكتابة مع الذات الكاتبة وهي في أقصى حالات حيويتها تبحث عن معنى جديد للموت. في الماء وعبره يكون الفرد والجماعة، قد اختار كل منهما اختبار تجربة الموت لتحويل الموت من دلالته المعتادة إلى دلالة يتقن السياق النصي وحده إبرازها، وهي هنا قَلْبُ الدلالة ليصبح الموت دالاً يتأسس في الحياة التي يبْنيها النص.

إن السياب عندما يبني فضاء الموت، من خلال إعادة اكتشافه لـ «بويب» والماء والمطر، يسمي وحدته أمام الموت بـ «أصْمَع القَدرِ» الذي تخلى عنه كما تخلى عن العراق. وفي الاحتماء بالماء يكون السياب متجاوباً مع بطولته ونبوته التي لم تعد بحاجة لإلاه. وهذه التسمية، غير المصرح بها، هي ما يستحق به الشعر أن يكون معاصراً، لأنه بالتحدي يوجد، وفي إعادة اكتشاف معنى الموت يمنح الشاعر قوة الحياة.

2.2. النار ـ أدونيس

يتقدم شعر أدونيس ليسكن باستمرار حدوث الموت. وعلامةُ السكن هي النار المتهججة من غير هوادة. يمكن لقارئ هذا الشعر أن يلمس فيه التلازم الصارم بين النار والموت، منذ القصيدة الأولى، التي يبدأ بها المجلد الأول من أعماله الكاملة، ونعني بها **قالت الأرض**، إلى القصائد الأخيرة. ولئن كان حصر السياق الفرعي لكل من النار والموت يبدو ضرورياً في دراسة مستقلة،

فإن نماذج العينة التي نعتمدها مضيئة (لها نارُها أيضا) لصرامة هذا التلازم بين النار والموت. ولا ريب أن مسعانا هو اختطاف الدال ضمن مشروع الدراسة برمتها (فكيف نبلغ الفعل **البْرُوميثْيوسيّ** ؟).

هناك قصيدة أعطاها أدونيس عنوان **الموت**. إنه الموت معرف بأل. وردت هذه القصيدة في ديوان **قصائد أولى**، وتحت عنوانها نقرأ عنواناً فرعياً جاء فيه (ثلاث مرثيات إلى أبي). هي، إذن، مرثيات كتبها الشاعر بعد موت أبيه في مشهد الفجيعة، الاحتراق. نورد المقطع الثاني :

يَا لَهَبَ النَّارِ الذي ضمَّهُ
لاَ تكُنْ برْداً، لا ترَفْرِفْ سَلاَمْ
في صدْرِهِ النَّارُ الَّتِي كَوَّرَتْ
أرْضاً عبَدْنَاهَا وصِيغَتْ أنَامْ.
لم يفْنَ بِالنَّارِ ولكنَّهُ
عادَ بِهَا لِلْمَنْشَأِ الأوَّلِ
للزَّمَنِ المُقْبِلِ
كالشَّمْسِ في خَطْوِهَا الأوَّلِ
تأفَلَ عَنْ أجْفَانِنَا بغْتَةً
وهْيَ وَرَاءَ الأفْقِ لمْ تَأْفَلِ.[13]

إن علاقة النار-بالموت من جهة، وعلاقة النار بالشمس من جهة ثانية، تتضح من خلال الصوتية (الميم) ومن خلال بناء الصوائت والصوامت، وهي تشكل نسقاً فرعياً يستحوذ على النصوص اللاحقة كما سيَتَرسخ كلٌّ منهما في المعجم الشعري الذي هو الآخر عنصر إيقاعي. ولكنها في الوقت ذاته تطرح أسئلة على هذا البناء الذي يحكم النص في الممارسة الأدونيسية. البناء في هذا النص تأويل. وهو تأويل غيرُ إسلامي. فحتى التداخل النصي مع الآية القرآنية «يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وسَلاماً على إبْرَاهِيم»[14] خضع لقانون الجوَار، القائم على قلب المشهد وتغيير اتجاه النصوص المتداخلة بفعل السياق النصي للدوال ذاتها، وهو ما لاحظناه في قراءتنا للتداخل النصي في **هَذَا هُوَ اسْمِي**. ولعل الجواب عن أسئلة مصدر التأويل يندمج في الدلالية الشعرية الشمولية التي تنزع عنها كل اختيار شيطاني فيما تتخلى عن كل اختيار إلاهيّ، في التوحيد والوثنية معاً،

13) أدونيس، الموت، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، م.س.، ص - ص.39 ـ 40.
14) سورة الأنبياء، رقم الآية 69.

عكس ما تتوهمه بعض القراءات المُسيّجة بالوعي الشقي،[15] وتذهب نحو الآثار اللامتناهية التي اخترق بها جسد الذات الكاتبة الدوال.[16]

وتأتي قصيدة **ليْسَ نجْماً** لترسم خطّاً كان ويكون رصداً لشاعرية وشعرية أدونيس، **هو خط الصوفية الوثنية** بعد الدخول في مغامرة الكتابة كمرحلة نصية لها صراعها وخروجها على المرحلة الأُولى في مجلة **شعر**. ولا نرى في كون هذه القصيدة هي النص الأول، بعد المزْمُور الأول، سوى أنها تحولت إلى دال نصي يتعاضد مع دال آخر هو أبيات الشاعر الألماني هولدرلين.[17] يعرّف النصُّ كلاًّ من الذات الكاتبة والفعل الشعري معاً. نعود ثانية إلى القصيدة من خلال أبياتها التالية :

هُوَ ذَا يأْتِي كَرُمْحٍ وثَنِيْ
غازِياً أرْضَ الحُرُوفْ
نَازِفاً ـ يرْفَعُ للشَّمْسِ نَزِيفَه

لهذا الآتي الغزوُ والنزيف. علاقة حرْب مع أرض الحروف. لأنه يغزو هذه الأرض يسترجع مكان الكتابة ذاتها. فلا أرض بدون غزو ولا أرض بدون نزيف، يستولي عليها مواجهة ومكابدة واستشهاداً. والفعل الناريّ للغزو يستكمل دورة الحلزون بطقس وثني تحضر فيه الشمس كعنصر ناريّ هو وحده الذي يستحق أن «يرفع» له النزيف كهبَةٍ لا تنتظر رضًى أو ثواباً. لذلك فإن هذا النزيف **تجربة** للموت يمر بها الآتي بغاية الغزو، ثم استحقاق تقديم النزيف للسيدة الشمس

وتكون قصيدة **هذا هو اسمي** مكاناً موسعاً لانفجار الموت كتجربة ترسم خطاطتَها شدّةُ النار التي تقترن بها الذات بدءاً من البيت الأَول للقصيدة. وإذا كان التداخل النصي مع **فصل في**

15) بتمحد هنا عن كل حصر لهذا المصدر في المشرإ الشيعي الإسماعيلي لأدونيس. فالنار علامة بروميثيوسية والبحث عن المصدر الخالص مثاه للوعي الشقي

16) نقدم هنا قصيدة أدونيس «حوار» من ديوان **أغاني مهيار الدمشقي** :

ـ من أنت، من تختار يا مهيار ؟
أنى اتجهت، الله أو هاوية الشيطان
هاوية تذهب أو هاوية تجيء
والعالم اختيار
ـ «لا الله اختار ولا الشيطان
كلاهما جدار
كلاهما يغلق لي عيني ـ
هل أبدل الجدار بالجدار
وحيرتي حيرة من يضيء
حيرة من يعرف كل شيء...»

الأعمال الكاملة، المجلد الأول، م.س.، ص.288.

17) **الأعمال الكاملة**، المجلد الأول، م.س.، ص.247.

الجحيم لرامبو يَبينُ، كما قدمنا، فإن هذا التداخل النصي يؤكد الالتحاق بشجرة نسب شعرية وفكرية بعيدة في التاريخ الثقافي الإنساني.

وتتجسدن تجربة الموت ومواجهته بالنار، في هده القصيدة، من خلال التسمية التي اختبرها الشعر العربي الحديث، منذ البارودي، وخاصة الرومانسية العربية، لدى كل من مطران وجبران والشابي. فأسئلة الحداثة الشعرية العربية تتحدد ضرورة في الانتقال **من لغة لا تُسَمّي إلى لُغَةٍ تُسَمّي**، وهو انتقال يفرضه الإحساس بالزمن، كإحساس ملازم لكل إبدال شعري وحضاري في التاريخ الإنساني عامة. ومن دون الإحساس بالزمن، يظل اليقين في اللغة التي لا تُسَمّي ثابتاً، والجسد يقنع باسترسال الاطمئنان إلى موته. وها هو أدونيس يواجه في الكتابة أسبقية التسمية.

كيف نسمي هذا المعيش الذي يسكننا ؟ ومتى نجرؤ على التسمية ؟ وما عوائق التسمية ؟ ليس لهذه الأسئلة وتعريماتها أجوبةٌ مُوحّدة كما نعلم، ولكن أدونيس اختار **المحو** كبداية لها سلطة التسمية بالسلب. وبناء الدوال في نص أدونيس، من عناصر الامتلاء والفراغ وعلامات الترقيم، باشباكها مع التركيب والبلاغة، يقوم على نسق المحو كما أسلفنا من قبل. وله، بطبيعة الحال، أن يرحل في ليل النص.

بحصوص دوال الخطاب هناك اقترانُ المَحْوِ بكل من النّار والبداية الشخصية التي بها تكتشف الذات موتها وحياتها في آن :

مَاحِياً كُلّ حِكْمَةٍ هَذِهِ نَارِيَ
لم تَبْقَ آيةٌ ـ دَمِيَ الآيةْ
هَذَا بَدْئِيَ

في هذه الأبيات الثلاثة يكون التجاوب بين النار والبدء، ثم التعارض بين الحكمة والآية، فالتوحُّدُ بين الدم والآية. والنسق الفرعي للمواجهة بين النار والموت (الحكمة) تبْنيه الدوال فيما بينها. شيئاً فشيئاً تتضح جغرافية الموت بتوازن وتفاعل مع طرائق الغزو التي تنتهجها الكتابة في مواجهتها للموت. هكذا تتوزع النصّ أنساقٌ تنضبط لمنطق الهذيان :

هَذِينَا
هَذِيتُ كَيْ أُحْسِنَ المَوْتَ

ثم

بَيْنَنَا حُفْرَةُ انْهِدَامٍ وصوْتِي
هَذَيانُ المُغِيرِ يكْسِر عُكّازَ الأغَانِي ويَقْلَعُ الأبْجَدِيّةْ

ومن منطلق الهذيان يمكن أن نقرأ البنية النصية التي تنسج قصيدة **هذا هو اسمي**، فيما هو يجانس النسق الفرعي لكل من النار والموت. والهذيان هنا خروجٌ على القواعد اللاحقة لتكوين الأنا الشعري ـ النفسي. وعلى هذا النحو نرى إلى التجاوبات بين الدوال التي تتوالد من كلمتي النار والموت. إضافة إلى أنهما يأخذان سمة الوحدة الإيقاعية مرة، والسلسلةَ الإيقاعية، وقد تصادمت وحداتُها لخلق الصورة، مرة أُخرى. فللنار تواردات اللّهَب والشمس والطّوفان والجُنون والمحْو واللّغم والفوضَى والرفض والشعلة والجمر والوردة والسؤال والضوء والعنف والهذَيان والسّحر والمعْجزة والانصهَار والنبْض والغِناء والحَلم والنّصل والصرْخة والرّعد والحنِين والشرَارة. وجميع الترابطات التي تندرج ضمنها هذه التواردات تبني مواجهة الموت. مقابل ذلك هناك الموت بتوارداته أيضا، وهو يتبطّن مظاهر المجتمع والطبيعة والتاريخ والثقافة. يتداخل الماضي مع الحاضر ويظل المحو هو أساس التسمية الإنسانية، للشاعر العربي المعاصر، لا التسمية الالهية المنصوص عليها في القرآن «وعلم آدم الأسماء كلها»[18] أو التسمية الشعرية القديمة التي حن إليها التقليديون من غير استيعاب لمسألة التسمية في الشعر العربي القديم، ونموذجه البارز هو الشعر العباسي المحدث. لأن اختيار التسمية المغايرة يفتح «مالا يقال» أو «المعجز والمحيّر»، على الوقوف المباشر أمام الموت لاكتشاف الشاعر عزلته التامة عن الالاه الذي لم تعد تسميته للأشياء، كما لم تعد تسمية «الثابت»، تمتلك القدرة على تسمية هذا الزمن ومصير الشاعر فيه.

قصيدة **هذا هو اسمي** تتقدم في مسار الشعر المعاصر، كما في مغامرة أدونيس، كقصيدة تأسيسية لبنية نصية لها الكتابة. وإذا كانت **قصيدة بابل** استمراراً في هذا البناء النصي، فإن النار والموت يثبتان هذا الاستمرار أيضاً، إذ الموت يحتفظ في هذه القصيدة بخصيصة التجربة، وكذلك النار التي تحتفظ بصرامة المواجهة.

3.2. التراب ـ محمود درويش ومحمد الخمار الكنوني

يلتقي هذان الشاعران في استنطاق الموت من خلال عنصر التراب، بعد أن وقفْنا على عنصر الماء لدى السياب والنار لدى أدونيس. ولا حاجة للتذكير بأن هيمنة عنصر التراب على مشاهد الموت في شعر درويش والخمار الكنوني تعني، قبل كل شيء، أسبقية هذا العنصر وفاعليته، دونما إلغاء للعنصرين الآخرين، إضافة إلى أن لقاءهما في هذا العنصر يستبعد تطابُقَ النسق الفرعي لدى كل منهما، ما دامت الذاتُ الكاتبةُ المفردةُ هي التي تخترق الدوال. وتبعاً لذلك نفصل في الملاءمة بين الشاعرين.

18) سورة البقرة، رقم الآية 31.

1.3.2. محمود درويش

تختزن التسميةُ في شعر محمود درويش فاعليةَ العلاقة البنائية بين التراب والموت. في قصيدة **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق** تترد التسمية كدال في صيرورة النص :

مَا بَيْنِي وبَيْنَ اسْمِي بِلاَدْ
لَيْسَ لِي لُغَةْ
وَلكِنِّي أُسَمِيكِ البَدِيلْ

ثُم ثانية تأخذ فيها التسمية وضعية مغايرة :

مَا بَيْنِي وبَيْنَ اسْمِي بِلاَدْ
حِينَ سَمَّيْتُ البِلاَدَ فقدتُ أَسْمَائِي. وحِينَ مَرَرْتُ بِاسْمِي
لمْ أَجِدْ شَكْلَ البِلاَدْ

للبلاد طبيعة ترابية، وهي في شعر محمود درويش متمحورة حول فلسطين. إن التسمية سؤال مطروح على حداثة الشعر المعاصر، وهي هنا تتلبّسُ بحالة الجواب الذي هو «البديل» إلا أنّ الجواب يظل دوْماً مُعَلّقاً. ففِعْلُ التسمية، الذي يُلْغِي الأسماءَ الأُخرى ليعطي اسماً جديداً، لا يعثر في النهاية على شكل البلاد. بهذا تكون التسمية دالَّ المُوَاجَهَةِ بين التّرَابِ والمَوْت، بين الشرط الشعري والشرائط الخارجية، ولا تملك التسمية غير المواجهة والاستمرار فيها بين الأسماء الأُخرى (التي لا تُسَمّي) وفعْلِ التسمية. وبالمواجهة تأخذ الموت، هنا أيضاً، وضعية **التجربة**.

بين البلاد والتراب أكثر من وشيجة. البلدة والبلد كما جاء في **لسان العرب** «كلُّ موْضِع أو قطعة مُستَحيزَةٍ عامرةٍ كانت أو غير عامرة. الأزهري : البلدَ كلُّ موْضِع مُسْتَحِيز من الأرض، عامرٍ أو غير عامرٍ، حالٍ أو مسكونٍ، فهو البلدُ والطائفةُ منْها بلْدَة»، ويضيف **اللسان** : «والبلَدُ والبَلْدَةُ : التُّرَابُ (...) والبَلَدُ : الدّارُ، يَمَانِيَة». هذا الحوض الدلالي محصور طبعاً، بالمقارنة مع الاتساع الذي يثبته **اللسان** على الأقل، ولكنه مع ذلك يظهر الوَشِيجَة بين البلد والأرض والتراب والدار. لا نفجأ حين نقرأ الأبيات الأولى من قصيدة **أحمد الزعتر** :

لِيَدَيْنِ مِنْ حَجَرٍ وزَعْتَرْ
هَذَا النَّشِيدُ.. لأَحْمَدَ المَنْسِيِّ بيْنَ فَرَاشَتَيْنْ
مضَتِ الغُيُومُ وشَرّدَتْنِي
ورَمَتْ مَعَاطِفَهَا الجِبَالُ وخَبّأَتْنِي

البيْتَان الأول والرّابع يفْتَتِحَان مقطعاً ويختمانه، وفي كل منهما عنصر تُرابي (الحجر في الأول والجبال في الرابع) يتجاوب مع الدوال الأخرى في البيتين نفسهما ثم في الأبيات جميعها.

فهناك من ناحية «حجر وزعتر» حيث الصوتية (الراء) مشتركة، ومن جهة ثانية «الجبال» و«خبأتني» حيث الصوتية (الباء) مشتركة، وتكون الصوتية (التاء) بذرة موزعة على الأبيات جميعها لتؤالف بين الأسماء والأفعال. هذه الأبيات عنصرٌ بانٍ بلا شك للقصيدة، من غير أن يكون لها امتيازٌ على غيرها، ولكن الافتتاح بها استرسل في الأبيات اللاحقة :

نَازِلاً مِنْ نخلَةِ الجُرْحِ القَديمِ إلى تفَاصيلِ
البِلَادِ وكَانَتِ السّنَةُ انْفِصَالَ البَحْرِ عنْ مُدُنِ
الرّمَادِ وكُنْتُ وحْدِي
ثُمّ وَحْدِي...

هذه بداية السفر، حيث التجاوبُ والتفاعُل بيِّنَان من البيت الأول إلى «ثُمّ وحْدِي» من خلال الصوتية (الدال) المشتركة بين «وحْدِي» و«يَدَيْن»، ولكن «وحدي» لها الصوتية (الحاء) المشتركة أيضا مع «حجر» والصوتية «الياء» مع الياءات في الأبيات الأولى، وتكون «البلاد» حاضرة مع التكرير الناقص لكلمة «الرماد». هو النزول نحو البلاد مبرّرٌ لتفجير حالات المواجهة الفردية (يدَيْن، نَازِلاً، وحْدِي)، وَمُبرّرٌ للتسمية :

وأَنَا البِلاَدُ وقَدْ أَتَتْ
وتَقَمَّصَتْنِي
وأَنَا الذّهابُ المُسْتَمِرُّ إلى البِلاَدِ
وَجَدْتُ نَفْسِيَ مِلْءَ نَفْسِي

أو بعدها :

فَابْتَكَرْنَا اليَاسَمِينْ
لِيَغيبَ وجْهُ المَوْتِ عنْ كَلِمَاتِنَا

أو كذلك :

ورَمَتْ مَعَاطِفَهَا الحُقُولَ وجمّعَتْنِي
فاذْهَبْ بَعيداً في دَمِي ! واذْهَبْ بَعيداً فِي الطّحِينْ
لِنَصَابَ بالوطَنِ البَسِيطِ وباحْتِمَالِ اليَاسَمِين

أو أيضاً :

كَيْفَ محوْتَ الفَارِقَ اللّفْظِيّ بيْنَ الصّخْرِ والتّفّاحْ

عنصر التراب بتواردات مهيمن على هذه الأبيات بارتباطه مع مواجهة الموت. فالياسمين من تواردات التراب. وابتكاره كشف عن باطن التراب، عن هذا الذي لا يحسه المُشْتاقُون وراء الظاهر والمباشر، ثم يكون ابتكاره غياباً للموت عن الكلمات التي توجه رؤيتنا للوجود والموجودات، وتوجه إحساسنا وحساسيتنا أيضاً. ولا إمكانية للاصابة بالوطن ـ البلاد ـ التراب إلا بالذهاب في الدم الشخصي (دَمي). هو ذهاب «بعيد» يتجاوز الآني والعابر لمحو الفوارق اللفظية السائدة (التي لا تُسَمّي) بين «الصخر والتفاح». و«أحمد الزعتر» تسمية لها التراب، (هنا النبات بتفريعاته) إذ تنزع نحو ممارسة لعبة المرآة. للنص وحده سلطة بدايتها، ومَا مِنْ سبيل للبداية غير التسمية التي يكتبها الدم (دَمي).

يمكن للبحث في العلاقة بين التراب والموت في شعر درويش أن يوسع المعطيات الأولية التي نكتفي بالإشارة إليها، تبعاً لنهائية الدراسة مقابل لا نهائية النص. فالعلاقة مهيمنة على المتن الشعري بكامله. وكإضاءة إضافية نعود ثانية للقصيدة التي باشرنا بها تحليلنا، في هذه النقطة، ونعني بها **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**، لِمَا تتّصف به من تكثيف نَصّيٍّ للعلاقة بين التراب والموت، ولما يتأكد فيها من دوال الذات الكاتبة في التسمية والسؤال :

لَكِنّ المُغَنّي قَال قُرْبَ المَوْتِ :
إنّ الفرْقَ بيْنَ الضّفّتَيْنِ قَصيدَتِي
وأرَادَ أنْ يَلْغِي الوَطنْ
وأراد أ يجدَ الوَطَنْ

إن التجاوب بين «المُغَنّي» و«المَوْت». و«قصيدَتِي» و«أرَادَ» و«الوَطَن» يفعل، من حيث هو تجاوب لأنساق الدوال، في بناء التسمية، وهي فعل مزدوج يقوم الشعر بوظيفتها. فالشعر يلغي الوطن، كتسمية بالسلب، كَلاَمَسَمَّى، ثم يَجِدُ الوطن كتسميةٍ بالإيجاب، والفعلُ المزدوجُ يشرع بالمحو «يُلْغِي» ليُصْبح مواجهةَ للموت. لذلك نقرأ :

ما اسْمُ الأَرْض ؟
بحْرٌ أخْضَرُ. آثارُ أقْدامٍ. دوَيْلاتٌ. لُصُوصٌ. عاشِقَاتٌ.
أنبياءٌ. آهِ مَا اسْمُ الأرْض ؟
شكْلُ حَبِيبَةٍ يَرْمِيكَ قُرْبَ البَحْرِ.

تكرير السؤال ترسيخٌ للتسمية التي تُكتشف بها الحياة والموت معاً، وله التعارض كما له التكامل، من الأرض للبحر، ومن البحر للأرض، فلا تصل إلى الأرض من غير تسمية مناقضة، ولا

تصل إلى الأرض من غير اختبار الموت :

أَنَا أَعْتَادُ هذَا المَوْتَ، أَعتادُ الرّحِيل إلى النَّهَارْ

مجَازُ المَوْت هُو الرّحِيـل من الأَشْيَـاء إلى الاسْم، والتكرير كمـا عـلامـة الترقيم، الفـاصلـة، منتجان للنسق الفرعي. ولكن التكرير يحتفظ بالتعارض ضمن التساوي (تلك هي الفـاصلـة) حيث الرحيل إلى الاسم يوازي الرحيل من الليل (الموت) إلى النهار (الحياة)، والمرور من الحالـة الأولى إلى الثانية مسكون بالطقوس الترابية دائما :

وأَعْدَدْنَا لكَ الفَرَح التُّرابِيّ الجَدِيدْ

خَيْلٌ علَى لَيْلٍ

وأَعْدَدْنَا لكَ الفَصْحَ الخَوَاتِمَ والنَّشِيدْ

والتكرير فـاعـل بـاستمرار، كمـا أن التجـاوبـات الإيقـاعيـة لا تفتـأ تبْني النسيجَ النصي. فـ «الفرح» يتجاوب مع «الصفح» و«الترابي» مع «الخواتم» و«الجديد» مع «النشيد»، وهـذا مـا يكثّفـه البيتُ الثـاني حيث الصوتيـة (اللاّم) موحـدةً بين جميع الكلمـات، فيمـا الصـوتيـة (اليـاء) و(الـلام) موحّدتّان في الكلمتين الأُولى والثانية، وللصوامت والصوائت تكرْيرُها المُبْتَهِج.

هو الفرح ترابي وجديد في آن، إلغاء للفرح القديم وإعدادٌ للفرح الجديـد، للنَّهَـارِ وللنّشِيـد، وبذلك تتداخل قصيدتا **أحمـد الزعتر وتلْـكَ صُورَتهـا وهـذا انتِحَـارُ العـاشق**، بل تـداخل النصوص الشعريـة لمحمود درويش، هـذا الـذي يختبر الموت ليُسمّي الأرض من جـديـد، مواجهـاً للموت، وبتسميةِ المواجهة يفجّر الترابَ ويحْمِلُه لمدَارِ عِشْقٍ فَرِيد.

2.3.2. محمد الخمار الكنوني

محور الموت خصيب في شعر محمد الخمار الكنوني. وديوان **رماد هسبريس** بكامله بنـاء لهذا المحور من خلال أنسـاق فرعيـة تتكـاثف جميعهـا في إحلال الموت محل **التجربة**. والموت لدى الخمار الكنوني متفـاعل مع عنصر التراب بتواردات التي ليست هي تواردات التراب في شعر محمود درويش كمـا أنـه يختلف عنـه تمـامـاً في البنـاء النصي. فـالأرض، في تـوارد التراب، قبر فسيح، كما جاء في قصيدة **صحوة الأضواء**

قُبُورُنَا فِي الأَرْضِ شِبْرٌ، هَاهُنَا أَشْبَارْ

إن علامة الترقيم، الفاصلة، التي تقسم البيت إلى سلسلتين تقوم أيضا بوظيفـة التجـاوب بين «قبورنا» و«هاهنا» من خلال «نا»، لتحول الـ «هنـا» إلى شيء استثنـائي في الأرض، وتقوم بوظيفـة

التعارض بين «الأرض» و«هنا» من خلال «شبر» المفرد، و«أشبار» الجمع، مما يصل أيضا بين «قبورنا» و«أشبار».

وهذا البناء تشبيةٌ لها تداخلُها النصي مع قصيدة ثانية لمحمد الخمار الكنوني هي **قراءة في شواهد القباب** (والقباب مقبرة شهيرة بفاس) :

قَبْرُكَ أَمْ قَبْرِي
وَاسْمُكَ أَمْ إِسْمِي ؟

أو

إِنَّ الأَرْضَ أَمَامِي يَا أَهْلِي : مَوْتٌ فِي مَوْتٍ، قَبْرٌ فِي قَبْرٍ

فالتساوي والتوازي بين البيتين الأولين هما المتحققان أيضا بعلامة الترقيم، نقطتنا تفسير، ثم بتقسيم السلسلة الثانية، وهما معا في البيت الثالث، ليكون التجاوب بين القبر والاسم والموت، وحتى يبلغ التجاوب ما هو فردي وجماعي في آن. والزمن هو الذي يؤطر هذه التجربة (التي تتجاوب وتتداخل مع مرثية المَعَرّي)، وبذلك تتبدى وظيفة الشاعر متجهة نحو تسمية الوجود والموجودات، مكثفة في عنصر التراب، وبالاسم الذي يرى به الشاعر العالم. إنّهُ اكتشاف الموت.

لقصيدة **رماد هسبريس** عنوان ذو وظيفة مرجعية، ذات أولوية، لأن هِسْبَرِيس «حدائق أسطورية يظهر أنها كانت تقع في شواطئ المغرب على المحيط الأطلسي».[19] و«هِسْبَرْيَا» هي التسمية التي كان يطلقها اليونان على إيطاليا، واللاتين على إسبانيا، إضافة إلى أن هِسْبَرِيد Hesperides تجمع بين اسم «حُوريات الغُرُوب» الثلاث اللواتي «كن يحرسن، بمساعدة تِنّين، حديقةَ الآلهة، عند الحدود الغربية للأرض، حيث كانت تنبت أشجار تعطي تفاح الذهب الشهير» وبين اسم «جزر أسطورية كان الجغرافيون القدماء يحددون موقعها على طول الساحل الغربي لإفريقيا» كما جاء في معجم لُورُوبير.

ويحدثنا أمين الريحاني، هو الآخر، عن هِسْبَرِيد في مقدّمة كتابته عن مدينة العرائش المغربية (ومحمد الخمار الكنوني من أهل القصر الكبير، المدينة الموجودة بقرب العرائش) فيقول :

«من برقة إلى البحر الأبيض إلى طنجة، ومن أصيلة على البحر الاطلنتيق إلى بلاد نهر الذهب (Rio de Oro)، في كل بقعة من هذه الشواطئ الافريقية، الشمالية والغربية، زيّنَها الله بالجبال الخضراء والأنهار وبالمروج والبساتين، كان يتحدث

19) بذلك عرّفَها الشاعر، راجع رماد هسبريس م.س.، ص 51.

> الأقدمون ويسترسل المُحْدثُون، في ذكر الأسطورة اليونانية، وتفاحات بنات الـ «هسبريد» الذهبية، التي كانت شائعة في هذه الديار في زمن الرومانيين، وفي عهد البيزنطيين بعدهم.
>
> إنما اختلف علماء الأساطير في موضوع ذلك البستان ـ بستان بنات الـ «هسبريد» وشجرتهن العجيبة، فقالوا إنه كان في البلاد الطرابلسية بالقيروان، وقالوا إنه كان بجوار طنجة، ومنهم من مضوا في التدقيق فذكروا الأرض التي يجري فيها نهر لُوكُوس، وحددوا المكان الذي سكنته الـ «هسبريد» الحسان في ظل شجرة تفاحهن الذهبي، فقالوا إنه على شاطئ النهر، عند مصبه حيث تقوم اليوم مدينة العرائش».[20]

هذه التعريفات في حد ذاتها تبيّن هجرة الأسطورة بين اللغات ومتخيل الشعوب الباحثة عن الوصول (في حوض البحر الأبيض المتوسط) إلى غَرَابَةِ الأرض (عزّبها)، كما توضح جميعها المظهر الأسطوري لخيرات هسبريس. إلا أن القصيدة أضافت إلى اسم هسبريس دالا هو علامة الترقيم، المتمثلة في القوسين الصغيرين. فعلامة الترقيم، القوسان الصغيران، تدخلت في القصيدة لتعزل الكلمة عن سياقها التاريخي وتضعها في سياق نصي هو المحدد لدلالتها وقد تفاعلت فيه مع «رماد»، فيكون الربط بين الرماد وهسبريس هيمنةً للرماد على مشهد هسبريس، وهو ما لم يكن ممكنا بمجرد قلب العنوان إلى صيغة «هسبريس الرماد» التي ستكون وظيفتها الشعرية هي الأسبق مي الترتيب. وهكذا تكون الكتابة تؤرخ لنصها وسياقها فيما هي تؤرخ للذات الكاتبة. ويسير النص بكامله في مسار تسمية الموت :

> قدْ رَأيْتُكُمُو ورَأيْتُكِ ياجَنّةً مِنْ رمَادٍ وَوَهْمٍ، غدَتْ فُرْجَةَ الغُرَبَاءِ
> يُشِيرُ الدَّليلُ إليْهَا، يقولُ
> هُنَا هبّتِ الرّيحُ دهْراً، وما حرّكَتْ شجَراً أوْ لهِيباً، وكانَتْ فُصُولُ
> ومرّ لُصوصٌ، قضَوْا وطَراً مِنْ دِمَاهَا، وينْتَظِرُ الآخرُون..

إن «الدليل» يتعارض مع «الصوت» و«الآخرون» معاً، وهو الذي يقوم بفعل التسمية، يسمي الجنة القديمة بكائنها الراهن، ولكن «هسبريس» التي يحرسها التنين من غير حوريات، حسب القصيدة، هي ذاتها التي تتولى فعل التسمية أيضا :

> «هسْبريسُ» تُنَادِيكَ بِاسْمِكَ : قُمْ أيُّها الجَسَدُ المرْمَرِيّ

20) أمين الريحاني، **المغرب الأقصى**، نشر دار الريحاني ودار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1975، ص.316.

لَقَدْ دقّ كُلُّ غَرِيبٍ على بَابِهَا، فانْتَفِخْ بِالدّماء
وحرّكْ جنَاحَيْكَ، إضربْ عَلَى حَافّةِ النّهر فِي سُفُنِ الغُرَبَاءْ..

ثم أيضاً

«هِسْبِرِيسُ» تُنَاديكَ بِاسْمِكَ فِي كُلِّ عامٍ : تَذْبَحُ أَبْنَاءَهَا وتَقُولُ :
مِنْ خِلَالِ الرّمَادِ رَأَيْتُكَ ناراً، فَنَارُكَ فِيكَ فنارُك فِيكْ..

تسمية «هسبريس» باسمه «الرماد»، أي بكائنها وراهنها، هي التي تجعل الأنت، الذي اختار تسميتها، يستحق التسمية هو الآخر، فبتسمية العالم يتسمّى الشاعر، ولكن النار التي أحرقت هسبريس هي نفسها التي لا تزال كامنة في الأنت. والفرق الملاحظ في البنية النصية هو أنّ تبادُلَ التسمية يتمُّ عبر مرحلتين، مرحلة تسمية هسبريس؛ ثم مرحلة تسمية الأنت الذي يسميها، وهما منضبطتان لتوزُّع الأبيات والمقاطع، حيث المقطعُ، كدالّ، يتدخل في الفصل بين الفعلين.

وهكذا تكون البنية النصية للخمار الكنوني متجاوبة مع البنية النصية للسياب، فيما تتقارب بنية نصوص محمود درويش في البنية النصية لأدونيس وتتجاوب معها. وهذا التوزيع البنائي يعود لمفهوم الشعر المعاصر لدى المجموعتين، كما أنه يميز بين القصيدة المعاصرة، كما هي عند السياب كعنصر أثر والخمار الكنوني كنص صدى، عن غيرها في أعمال أدونيس ومحمود درويش.

3. المَوْتُ كتجْرِبَة

يتآلف الشعر العربي المعاصر في فضاء الموت، والنصوص العديدة التي أنتجها الشعراء المعاصرون، بتفردها وتجاوبها في آن، نسجت لهذا الفضاء سمات تعيد ترتيب أشجار النسب الشعرية، في الوقت نفسه الذي تمطي فيه للموت خصيصة **التجربة**، لها الملموس والرمزي والخيالي، حتى أصبحت التجربة ذات كثافة تقف الشعرية الوصفية (من بنيوية وغير بنيوية)، كنظرية للبنيات النصية المطردة والطارئة، دون بلوغ عتبة مساءلتها، لأن التجربة تتطلب **شعرية مفتوحة** تبتهج لاختبار أمكنة معرفية متباينة، بدل الرؤية إلى غير مكانها كتقويض لحدودها المعتادة، دونما رضوخ لوهم المعنى وحقيقة المكان غير الشعري من ناحية، وإدامة التعارض بين البنية وصيرورة الدلالية من ناحية ثانية. ولكن الشعرية المفتوحة تتطلب **بُعدها العربي**، ما دامت تجربة الموت في الشعر العربي تعود بنا إلى البدايات، إلى الشعر الجاهلي، ومنه تتوالى عبر الزمن الحضاري للإسلام.

1.3. مفهوم «التجربة» في الثقافة العربية

لا نستطيع أن نتعامل مع مفهوم التجربة وكأنه مفهوم واضح في الثقافة العربية، خاصة وأن الكتابات النظرية والنقاشات النقدية في العالم العربي الحديث خلطت أحياناً بين التجربة والتجريب، وأحياناً أخرى تغافلت عن تأمل مفهوم التجربة. كل هذا يتطلب قراءة موسعة، ولكننا بدل ذلك سنعود لبعض العلامات التي نعتبر معطياتها ذات فائدة مباشرة.

من تنظيرات الشعر المعاصر نبدأ.

بقدر ما تحضر التجربة في الشعر المعاصر فإننا نجد تنظيرات وآراء الشعراء تتحاشى هذا المفهوم. في الخمسينيات والستينيات نعثر على تداوله في ثنايا الخطابات، وأقصى ما نقف عليه هو ما كتبه شعراء عن تجاربهم الشعرية في العدد الخاص من مجلة **الآداب** الصادر سنة 1966، أو كتاب عبد الوهاب البياتي عن تجربته الشعرية.[21] أما في السبعينيات والثمانينيات فإن هذا المفهوم يكاد يغيب كلية عن الورود في كتابات الشعراء، ولاشك أن النص النظري الغائب الذي اعتمده الشعراء في جميع هذه الفترات كان أساس حضور المفهوم وغيابه في آن.

ومن نماذج الخمسينيات والستينيات نركز على فقرات لها دلالتها، وردت فيها كلمة التجربة مفردة وجمعاً، وهي للشاعرين يوسف الخال وبدر شاكر السياب.

يتساول يوسف الخال الخصائص الملازمة لمفهوم القصيدة الحديثة، في دراسة بعنوان «علامات في مسيرة الشعر»،[22] ويأتي ذكر «التجربة» ضمن الخصيصتين، الثانية والثالثة. يقول يوسف الخال :

> «ثانياً ـ استخدام الإيحاء التاريخي أو الأسطوري أو الفلكلوري، فمن شأن هذا الإيحاء أن يعمّق الفكرة ويساعد على إبراز البعد الثالث في القصيدة، وأن يعين الشاعر على التعبير حيث تعجز الكلمات وحدها عن ذلك، وأن يظهر **التجربة الإنسانية** وتراكمها عبر التاريخ.
>
> ثالثاً ـ التعبير بالصورة الحية المجسدة لتقريب **التجربة الشعرية** من الواقع وتحريك مشاعر القارئ كلها، لا عقله فقط. وهو يكسب القصيدة حركة وغِنًى ويؤنس الفكرة، أي يجعلها كياناً مستقلاً».[23]

21) عبد الوهاب البياتي، **تجربتي الشعرية**، بيروت، ط 1 1968؛ ط 2، 1971

22) يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، م.س.، ص. 79.

23) المرجع السابق، ص. 95

أما بدر شاكر السياب فقد كانت مرحلة مرضه لحظة انبثاق ضرورة التجربة في الشعر، ورسائله تلح على ذلك. نأخذ، هنا، ثلاثاً منها :

1 - إلى سيمون جارجي :

«إنتاجي الشعري، هذه الأيام، قليل جداً وذلك لانعدام تجربة شعرية جديدة : إنني نادراً ما أغادر الدار إلاّ إلى مقر عملي. كما أني سئمت من الضرب على وتر «أنا مريض» فيما أكتبه من شعر».[24]

2 - إلى الشاعرتين آمال الزهاوي ونعوس الراوي :

«أكثر ما يضايقني في مرضي أنه صيّرني رهين محبس البيت لا أغادره بعد عودتي. إليه من الدائرة القريبة كل القرب من داري والمجهز بسيارات تنقل موظفيها. وإذا كان الأمر كذلك فمن أين تأتي التجارب لكتابة قصيدة جديدة».[25]

3 - إلى جَبْرا إبراهيم جبْرا :

«لا أنقطع عن كتابة الشعر. إنه العزاء الوحيد الذي بقي لي. وإن كنت لا أكتب إلا بين فترات طويلة. المشكلة مشكلة تجارب. من أين تأتي التجارب الجديدة وأنا أعيش على هامش الحياة ؟».[26]

إن سعي يوسف الخال للتعبير عن «التجربة الإنسانية» وبلورة «التجربة الشعرية» أو حاجة بدر شاكر السياب «للتجارب» الخارجية واهتمامه بالاستمرار في إنجاز «تجربة شعرية جديدة»، تفيد كلها أن مفهوم التجربة يتحول إلى مفهوم نظري أساسي في الشعر المعاصر. لذا فإن حفريات الصمت تصبح لازمة.

بالعودة إلى لسان العرب نتبين أن الحوض الدلالي لكلمة التجربة محصور. جاء في اللسان : «وجرّبَ الرجلُ تجْربةً : اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة (...) ورجلٌ مجرّب قد بُلي ما عنده. ومُجرَّبٌ قد عَرف الأمور وجرّبها؛ فهو بالفَتْح، مُضَرَّسٌ قد جربته الأمورُ وأحْكَمَتْه، والمجرِّب، مثل المجرِّس والمُضَرِّس، الذي قد جرّبَتْه الأمور وأحْكَمَتْهُ (...). التهذيبُ : المُجرَّب : الذي قد جُرِّب في الأمور وعُرِّفَ ما عِنْدَه».

(24) ماجد السامرائي، رسائل السياب، م.س.، ص.179.

(25) المرجع السابق، ص. 185.

(26) المرجع السابق، ص.189.

هذا الحوض الدلالي، من خلال **لسان العرب**، محصور، لأن التجربة، كاختبار، لا تُشع في تفاصيله. ونبحث في **المعجم الصوفي**[27] عن كلمة التجربة فلا نعثر عليها كمصطلح صوفي، رغم أن التصوف شكّل مسلكاً حياتياً وعرفانياً له تميزه وقوته في المجتمع الإسلامي وثقافته لمدة قرون عديدة.

وعلى عكس كلمة التجربة، يولي التصوف الإسلامي أهمية قصوى لكل من كلمة «الطريق» وكلمة «السفر». وتتعرض سعاد الحكيم لكلمة الطريق فترى أنها تشمل «التجربة الصوفية بكاملها»[28] من غير تساؤل عن معنى كلمة التجربة، ثم تختار للطريق تعريفاً لابن عربي جاء فيه :

> «..إن الطريق إلى الله تعالى.. على أربع شُعَب : بواعث، ودواعٍ، وأخلاق، وحقائق... **الدواعي** خمسة : الهاجس السببيّ ويسمى «نَقْرَ الخاطر» ثم الإرادة، ثم العزم، ثم الهمّة، ثم النية. **والبواعثُ** لهذه الدواعي ثلاثة أشياء : رغبة أو رهبة أو تعظيم. والرغبةُ رغبتان : رغبة في المجاورة ورغبة في المعاينة. وإن شئت قلت : رغبة فيما عنده، ورغبة فيه. والرهبةُ رهبتان : رهبة من العذاب ورهبة من الحجاب. والتعظيم : إفرادُهُ عنك وجمعُكَ به. **والأخلاق** على ثلاثة أنواع : خلُق متعدٍّ [إلى الغيْر بمنفعة أو دفع مضرّة]، وخلُق غيرُ متعدٍّ [إلى الغير : كالتوكُّل]، وخلق مُشترك... وأما **الحقائق** فعلى أربعة : حقائق ترجع إلى الذات المقدّسة، وحقائق ترجع إلى الصفات المنزّهة... وحقائق ترجع إلى الأفعال.. وحقائق ترجع إلى المفعولات.. وجميع ما ذكرناهُ يُسمَّى الأحوال والمقامات».[29]

وسُلوك الطريق يتلازم مع الطريقة، أكانت فردية (كما كان الحال عند الأندلسيين) أو جماعية (كما هي وضعية الصوفية في المشرق العربي، أو في عموم العالم العربي عبر العصور المتأخرة). ويذكر أسين بلاثيوس أن أحمد ضياء الدين الكمُشخانلي في **جامع الأصول** «حين يعدّد الطرق المختلفة إلى لا تزال قائمة حتى اليوم، يذكر من بينها الطريقة الأكبرية، نسبة إلى الذين يتبعون طريقة الشيخ «الأكبر»، ويقول **إن مبنَى هذه الطريقة على أربع خصال وهي : الصمتُ، والعزلةُ، والجوعُ، والسهر**».[30]

27) سعاد الحكيم، **المعجم الصوفي**، دار ندرة، بيروت، 1981.

28) المرجع السابق،، ص. 722

29) عن المرجع السابق، ص ـ ص. 722 ـ 723

30) أسين بلاثيوس، ابن عربي، حياته ومذهبه، ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت - دار القلم، بيروت، 1979، ص. 123.

هـذه الخصـال، التي يُعرّف بهـا الكمشخـانلي طريقـة الشيـخ الأكبر، تجعـل من سلـوك الطريق بِنْيَةً متكاملة، متفاعلة العنـاصر، حيث الأمر والمجـاهـدة نزوع نحو استحقـاق الخطو على الطريق. وهنا نعثر على مكانة الكلمة الثانية وهي السفر الـذي يـأتي بلأْئيُوس بتعريف ابن عربي له في الأنوار فيقول، إن «السفر مبنيٌ على المشقّة والمِحَن، والبلاّيـا ورُكوبِ الأخطـارِ والأهْوَالِ العِظَام».[31] ومن ثم يتألف مشهـد موسّع ملتقي فيـه بـالمتصوفـة وهم يمتحنون حيـاتهم وموتهم في آن، بغية العُبور إلى حالة الحضرة.

إن تناول كلمة التجربة في فقرات محدودة من تنظيرات وآراء شاعرين معاصرين يبـدو لنـا كافياً، كما أن الوقوف على معناهـا في لســان العرب يبيّن لنـا محـدوديتـه، ولكن إشارة المعجم الصوفي ينبهنا إلى غياب الكلمة في الوقت ذاته الـذي نعثر على كلمـات أُخرى ذات توسُّعٍ دلالي يبلغ تخوم التأمل.

2.3. الحداثة الأُرُوبية ومفْهُومُ «التجربة»

نجد في اللغتين، اليونانية واللاتينية، ثم في اللغـات الجرمـانيـة، توسّعـاً في معنى التجربـة، وهو يشمل الاختبـار والخطر في آن. ويشرح رُوجي مُونْيي Roger Munier ذلـك قـائلاً إن «فكرة التجربة كعبور تكاد لا تنفكُّ، على المستوى الاشتقـاقي والـدلالي، عن فكرة الخطر. والتجربـة في المنطلق، وبالأساس من دون شك، هي المخاطرة».[32]

قبْلَ رُوجي مُنْيِيي هنـاك جُورْج بَـاطَـايْ Gerorges Bataille، الـذي يُبلْـبِل جفَـافَ المعْرِفَـة العِلْمية بالضحك الواصل إلى حد الهرير. لقد خص بَاطَايْ مـسألة التجربة بكتاب عنوانه التجربـة الداخلية، ويهمنا الاسترشاد به في رصدنا لكلمة التجربة لـدى كـاتب يهتـدى بـالانشقـاق. يقول بَاطَايْ :

> «لا يمكن للتّجربة الداخلية أن يكُون لهـا مبـدأ لاَ فِي عَقِيـدَةٍ (مَوْقِفٍ أخلاقيٍّ) ولا في العِلْم (فالمعرفة لا يمكن أن تكون فيـه غـايـةً ولا أَصْلاً) ولاَ في بحْثٍ حـالاتٍ مُفْتَتِنِيَة (موْقِفٍ جمـاليٍّ، تجْرِيبيٍّ)، ولا يمكن أن يكـون لهـا همٌّ ولا غـايـةٌ سـوى ذاتهـا».[33]

(31) المرجع السـابق، ص.147.

(32) راجع كتـاب . Philippe Lacoue – Labarthe, la poésie comme expérience, coll. Detroit, Christian Bourgois editeur, Paris, 1986, p-p. 30-31, Note. 6.

(33) Georges Bataille, L'éxperience interieure, coll. Tell. Gallimard, Paris, N° 23, 1986 p. 18.

ويضيف :

«أسمّي التجربة سفراً إلى أقصى طرفِ مُمْكِن الإنسان. كلُّ فرْدٍ غيرُ قادرٍ على هذا السّفر، ولكنّه في حال الإقدام عليْه يفْترضُ في فعله هذا التنكُّر للسُّلَطِ، والقِيَمِ الموْجودةِ التي تحدُّ مِنْ المُمْكِن».[34]

وهذا معناه أن الفلسفة الألمانية، التي جعلت من المعرفة غاية نصِلُها عبْر التجربة، تظل قاصرة، لأن «الذّهاب إلى الطرف الأقصى يعْني هنا على الأقل : أن الحدَّ الذي هُوَ المعرفة يجب أن يُخْتَرَق».[35] ومن ثم ينفصل باطاي عن الفلسفة الحقّ حتّى يؤسّس للتجربة بُعْدَ الجذب أو الشّطْح، لأن :

«فصْلَ الجذْبِ عن مَجَالآتِ المعْرِفَة، عن الإحساس، وعن الأخْلاَق، هُو مَا يُرْغِم على بِنَاء قِيَمٍ تُؤَالِفُ فِي الخارج بيْنَ عناصر هذه المجالآت على شكل وحَدَاتٍ سُلْطَوِيّة، عندما لمْ يكُنِ الأمْرُ متعلقاً بِعدَمِ البحْث بعيداً، وبالدّخُول، عكْسَ ذلك، في ذَاتِ (نَا) لِنَجِدَ فيها ما يُفْتَقَدُ منذ اليوم الذي انْتُقِدَتْ فيه البِنَاءَات، ذَاتُ (نا)، ليْسَ معناها الذاتَ منْفَصِلةً عن العالَم، بل معْناها مكانٌ للتّواصُلِ ولتداخُلِ الذّاتِ والمَوْضُوع».[36]

أول ما نستنتجه من هذا التصوّر العام للتجربة، بانتقاله من المعجم إلى الكتابة، هو الرؤية إليها في كُليتها ولاَ نِها ئيتها وذاتيتها أيضاً، وهي بذلك لا تدمّر الحدودَ القسْرية، التي وضعتْها الرؤياتُ الفلسفية والعلمية والجمالية، إلاّ من أجل إعطاء التجربة بُعداً وجودياً لا غاية لها خارجة، إضافة لما تكتسبه، في هذا المعنى، من قُدرة على كشف المُتناغم عبر الفعل الجسدي الذي هو الجذْب.

والانتقال في رصد معنى «التجربة» من المعجم إلى عمل جُورْجْ باطّايْ توريط لتأملنا في كتابةٍ لها تجاوباتها وقطيعتها مع التصوف. ولابد من أن نتأمل القطيعة حتى لا نسقط في حنين التأويل، لأن التجربة لدى باطاي مسكونة بنشوة شطح وجذب مآلهما الفراغ، فهي «تجربة عارية، حرة من أي ارتباط، حتى ولو كان أصْلياً، بنوع من الاعتراف، مهما كان نوعه. ولهذا فإني لا أحب كلمة **التصوف**».[37]

34) المرجع السابق، ص.19.

35) المرجع السابق، ص.20. ونشير، هنا، إلى أن كلمة «المعرفة» لا تستوعب بالعربية الفرق بين الكلمتين الفرنسيتين Connaissance, Savoir.

36) المرجع السابق ، ص.21.

37) المرجع السابق، ص

مع هذا الانتقال أيضاً تتبدى لنا «التجربة» مشتغلة في الحداثة الأُوروبيـة عبر حقول الكتـابـة والفلسفـة على السواء، وتصبح ملاحقتها مستعصية، ولـذلـك سنركـز عليها في الحقلين معاً، مع الاقتصار على موجهات ارتباطها بالكتابة والموت.

1.2.3. التّجربةُ والكِتَابة

لنا في مُوريس بْلاَنْشُو تأملٌ يُغْنِي تصوُّر الحداثة للتجربة. يتطرق بْلاَنْشُو في كتابه عن **الفضاء الأدبي** إلى العمل الأدبي وفضاء الموت. وضمن هذا الفصل يتعرض لكلمة التجربة، ناظراً إليها من حيث كون دلالتها متعددةً في الأدب الأُوروبي الحديث، ومحلّلاً إيّاها من خلال بُول فَاليري ومَلاَرْمِي ورِيلْكَه وكَافْكَا وأَنْدري جِيد وكيرِيلُوف. ينطلق بْلاَنْشُو من العمل الأدبي ليربط بينه وبين التجربة :

«يحدثُ العَمَلُ [الأدبي] مَنْ يتفرّغُ لهُ نحْو النُّقطة التي يكون فيها أمام اختبار استحالته. وهو في هذا تجربةٌ، ولكن ما الذي تعنيه هذه الكلمة ؟».[38]

ويستقي هذا السؤال من قولة ريلكه :

«ليست الأبياتُ إحْساساً. إنها تجارب. فلأُجل كتابة بيتٍ واحدٍ، علينا أن نكون شاهدنا كثيراً من المُدُن، والناس والأشياء...».[39] يعلق بْلاَنْشُو على هذا بأن التجربة تعني «اتّصالاً بالوُجود، وتجديداً للذات عند هذا الاتصال ـ اختباراً، ولكنه الاختبار الذي يظل غير مُحدّد».[40]

وبعْدَ رصْد مفهوم التجربة لدى بُول فَاليري يستخلص بْلاَنْشُو أن هناك جوابيْن عن سؤال التجربة : جواب يرى أن «الأبيات تجاربُ متصلة بمُقَارَبةٍ حيّة، وبحركةٍ تُنْجَزُ في جدّيّة الحياة وفِعْلِها. فلأجل كتابة بيْتٍ واحدٍ علينا استنفاذ الحياة. وبالنسبة للجواب الثاني : لأجْل كتابة بيْتٍ واحد علينا استنفاذ الفنّ، علينا أن نكون استنفدنا حياتنا في البحث عن الفنّ».[41] ويضيف في هذا السياق : «يشترك هذان الجوابان في هذه الفكرة التي مَفادُها أن الفن تجربةٌ، لأنه بحثٌ ثم بحْثٌ، ليس غيْرَ مُحدّد، ولكنه محدد بلا تحديده، ويمُرُّ عبر كُلّ شيء في الحياة، حتى ولوْ بدا مُتَجَاهِلاً للحياة».[42]

38) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها
39) المرجع السابق ، ص.104
40) المرجع السابق ، الصفحة ذاتها
41) المرجع السابق،، ص.110
42) المرجع السابق،، ص.111.

يتبدى لنا من مراجعة (قاصِرَةٍ دائِماً) لِبْلاَنْشُو أن دلالة التجربة في الحداثة الأدبية الأوروبية متعددةٌ، أكانت دلالةَ الحياةِ أم دلالةَ العمل الأدبي. وهي جميعها تُخرج الممارسة النصية من مجال التّعْبير والإحْسَاس الرُّومَانْسِيَّيْن، لترمي بها في بُعْدٍ وجُودِيٍّ لا تنْفَكُّ فيه الذات الكاتبة عن اختبار حالاتها والمخاطرة في هذا الاتجاه.

وغير بعيدٍ عن هذا ما ذهب إليه فِيلِيب لاكُو ـ لاَبَارْط Philippe lacoue – la Barthe في كتابه عن **الشعر كتجربة**، والذي يلخّص في عنوانه الكتابة الشعرية كتجربة. إنه، وهو يقرأ شِعْرَ بُول تْسِيلاَن، يستعمل كلمة التجربة بالمعنى اللاّتيني الذي يدل على «عبور الخطر». وهذا رأيه :

> «أقول تجربةً لأن ما تنْبثِقُ عنه القصيدةَ، هنا ـ داكرةَ افْتِتَان أيْ دَوَار الذّاكرة كذلك ـ هو بالضبط ما لم يحْدثْ، ما لمْ يقَعْ، أي يحصلَ عند الحدثِ الفريد الذي تَسْتَنِدُ إليه القَصِيدة...».[43]

فالتجربة لا تتحقق إلا في النص، ولكن دلالتها، كعبور للخطر، هي ما يمنح الفعل الشعري خصيصة لا تنطبق بسهولة على الممارسات النصية الأخرى، لأن الفعل الشعري عندها يتحول إلى «تجربة فريدة»[44] كما يقول لاَبَارْطْ ذاتَه. وهذه القراءة هي أيضا تلك التي كانَ أشار إليها مَلاَرْمِي في رسالته إلى غَارَالِيس (14 نوفمبر 1969) بخصوص تجْرِبَة إجِيتُور Igitur، ويعرّفها على هذا النحو :

> «صادفتُ، لسُوء الحظّ، وأنا أحْفِر البَيْتَ إلى هذا الحدّ، عتْمتَيْنِ تدْفَعَانِ بي إلى اليأس. أولاَهُمَا هي العَدَمَ.. والفراغُ الثاني الذي عثرتُ عليْه هو فرَاغُ صدْري (...) والآن وقد وصلتُ إلى الرُّؤيةِ المُرْعِبَة لعَمَلٍ خالِصٍ، فأنا أكادُ أفْقِدُ الصّوابَ وأفْقِدُ هذا المعنى للكلماتِ التي تعوّدْنا على أُلْفَتِها».[45]

2.2.3. التّجْرِبَةُ والمَوْت

من التجربة والكتابة إلى التجربة والموت هناك ما يهمُّنا، في سياق تأملنا لفضاء الموت في الشعر المعاصر. يمكننا أن نتوجه إلى علاقة التجربة بالموت. ولنا هنا، على الأقل، مفهومان للموت، أولهما ديني وثانيهما فلسفي حديث. ويقوم المفهوم الديني على أساس أن الموت حدث

43) Philippe Lacoue – Labarthe, la poésie comme expérience, op. cit., p-p. 30-31

44) المرجع السابق.، ص90.

45) Maurice Blanchot, L'espace littéraire, op. cit., p. 134.

انتقال من عالم موقت إلى عالم أبدي، انتقال من عـالم اختبـار إلى عـالم حسـاب وجزاء. ويلخص بلانشو هذه الرؤية كما يلي :

«إن الموتَ في الأنساق الدينيّـة الكُبْرى، حـديث هـامٌ، ولكنـه ليس مفـارَقـةً لفعل خـامٌ لاَ حقيقـةَ لـهُ، بل هُـو عـلاَقـة بعـالمِ آخرَ حيث الحقيقيُّ يعثرُ بـالضبط على مَصْدرِه، وهو سبيل الحقيقةِ. وإذا كانتْ تنقصُه كفالةُ اليَقينيَات الملمُوسَـة التي هي يقينُنا في الدُّنْيا، فإن له ضانَ يقينيَات الخلُود المتعـذّر الإمسـاك بِهَـا، ولكنهـا غيرُ قابلة للتّفْويض».[46]

أما المفهوم الفلسفي الحديث، وخاصة لدى هيجل ونيتشـه وهيـدجر، فهو يتـأمل الموت في علاقته بالحياة، فيما هو «يجعل الموت مُمْكِناً»[47] أي يجعل منه اخْتِيَاراً. ومن هنا يرى نيتشه :

«إن موْتاً ليْسَ حَرّاً، في الشرائـط البليغـة الحقَـارة، ولا يَـأتِي في الوقت المطلُوب، هو موْتَ جبّان.. علينا، حُبّاً في الحياة، أنْ نرغب في موْتٍ مُغايرٍ تَماماً، موْتٍ حُرٍّ ووَاعٍ، دونما صُدْفَةٍ أو مُفَاجَأةٍ».[48]

ولا غرابة في أن نجد تجاوُباً بين كبار شعراء الغرب الحديث وفلاسفته بخصوص التـأمل في الموت، وممـارسته بـالنص وفي النص. وحصْرُ لائحـة الشعراء الـذين جرّبُـوا المـوت، في الكتـابـة والحياة معاً، لهُوَ من قبيل الاسْتِخْفَافِ بالاسْتِحَالـة، على أن ذكر أسماء هُلْـدِرلين ومَلاّرْمِي وريلْكِـه يُعْتَبَرُ دالاً إن هو لم يكن كَافِيَـاً. ويتميز شعر رَايْنر مَـارِيَـا رِيلْكَـه بخصيصـة تجْرِبَـة الموت التي وقَـفَ عنـدهـا كلٌّ من هِيـدْجِر ومُورِيسْ بْلاَنْشُـو. وسنتعرض بسرعـة (وبـأي خسـارة !) لجُملـة من التأملات الفلسفية المستخلصة من تحليل بْلاَنْشُو وهِيدْجَر معاً لشعر ريلْكَه.

يلاحظ بْلاَنْشُو أن رِيلْكَه «يتحدث أحيانـاً عن تجـاوُز الموْتِ، وكلمـة «تجـاوُز» هي من بين الكلمات التي يحتاجُ إليْهَا شِعْرُه».[49] ليست هناك صلة بين «تجاوُزِ» الموت و«التحكّم» فيه، لذلـك فإن المشكل الرئيس هو معرفة كيْفِيّة اختيارِ الموْتِ. هنا تتبدى لـا التجربةُ والمقاسَاةُ في آن، لأن مغادرة أرضية الأنساق الدينية تفْتح التجربة على إمكانية استحقاق الموت أو عدمه. ومـا جاء في رسالة وجّهَهَا ريلكه لهُولُويزْ يُعيّن الموانِعَ وتجَاوُزَها :

«إن توكيدَ الحيَاةِ، في المرَاثِي، وتوكيدَ الموْتِ ينْكَشِفَانِ كمـا لوْ أنّهُمَـا لا يُشكّلاَنِ إلاّ وَاحِـداً. فـافتراضُ واحِـدٍ دون الآخَر هُوَ على النحو الـذي نحتفـل فيـه هُنَـا

46) المرجع السابق، ص.114.
47) المرجع السابق، ص.115.
48) المرجع السابق، ص.116.
49) المرجع السابق، ص.151.

بالاكْتِشَاف، تحديدٌ في النهاية يستقصي اللانهائية كلّها. الموتُ هو هذا الجـانبُ من الحياة الذي ليس مُتوجّهاً نحْوَنَا، ولا مُضاءً من طَرفِنَـا. عليْنَـا محـاولـةَ تحقيقِ أكْبَر قـدْرٍ مُمْكِنٍ من الوعي الممكن بوجودنـا الـذي هـو كـائنٌ بمَسْكَنِـهِ في المَمْلَكَتَيْن اللاّمَحْدُودَتَيْن معاً، ويتغذّى مِنْهُمَا بلاَ انْقِطَاع... والشكلُ الحقيقي للحَيَاةِ يمتّدُ عبْر المجَالَيْن معاً. فثمّ المَدَارِ الأكْبَر يسِيرُ مِنْ خلال الإثْنَيْنِ معاً : لا تُوجد دُنْيا وآخِرَةٌ ولَكِنِ الوحدةُ الكُبْرى».[50]

وليس من سَبيل أمام الشاعر، المنذور لِلْفَنَـاء، كمـا هي الأشيـاء، غير التحوُّل والتَّجـاوُز، أيْ تحْويلُ المرئي إلى لامرئي عبر فعل الكتابة ذاته، لأنَّ الأشياء «**متحولةٌ** في فضاء الخَيَال إلى مـا يتعذر الإمسـاكُ به، خارجَ الاستعمال والائتلاف، فليس تملُّكنـا هو الـذي ينْتزعهَـا من نفْسِهـا ومنّـا ويحملُهَا غيْرَ أكيدةٍ، ولكن حركةَ اللاّتَملُّكِ. أيْ أن تَصْبِحَ مُوحّدةً في المُخَـاطرة، هناك حيث لاَ هِي ولاَ نَحْنُ نظل مُلتجِئيْن، بل مُنْدمجين بلا تحفُّظ في مكانٍ لا شيْءَ فيه يشُدُّنَا إليه».[51]

هي ذي الكتابةُ، فضاءُ المَتَخيّل والمَوْت، تكفُّ عن أن تكون مجرد مكان للتّعْبير أو الوَصْف، ففيهَـا وبِهَـا «يَتَرْجَمُ» المرئي إلى لامرئي (غيب). وإذا كَـانَ ريلْكَـه يحـدّد وظيفَــةَ القصيــدةِ في «ترجمة الأشياء» فإن بلانشو يتردّد في تسمية الشاعر بالمُتَرْجِم الأساسي. لأنّ الفضـاء الـذي ينسجـه هو الفضـاء الشعري، هـذا الفضـاء المفتوحُ الـذي «يعُود فيـه كـلُّ شيء إلى الكـائن العَميـق، حيثُ المرُور اللانهـائيُ بين المجَـالَيْن معاً، حيث كلُّ شيء يمُوتُ، ولكنْ حيثُ المـوتُ هـو المصـاحِبُ العليمُ للحَيَاة...»[52] ونكون في الحَضْرَةِ الأُورْفيُوسِيّة.

أما هيدْجَر، الكاشِفُ عن البعد الفكري للشعر، ومفكرُ العصر الحديث، فقد تناول شعر ريلْكَه في بحث مطول بعنوان «لماذا الشعراء»،[53] منتزع من مرثية هلدرلين التي عنوانها **خبز وخمر**. ولا ندعي، هنا، الاحاطة بالقضايا النظرية لـدراسـة هيدجر، ولا عرض المسلسل الفكري لقراءته ريلكه،[54] لهذا المسعى زمنه.

50) المرجع السابق،، ص.170.
51) المرجع السابق،، ص.183.
52) المرجع السابق،، ص.184.
53) Martin Heidegger, **Chemins qui ne mènent nulle part**, coll. Tel, Gallimard, Paris, N° 100. 1986.
54) يرى هيدجر، بخصوص قراءته لريلكه .
«إننا لسنا فقط غير مُهيّئين بل نحن أكثر من ذلك غير مؤهّلين. وهنا، لأن منطقة انفتاح حوار بين الشعر والفكر لا يمكن أن تكون مُضاءة، مُشتركةً ومُفكّراً فيها إلا بسَيْر بطيءٍ ومُتأنٍّ». المرجع السابق ، ص 332. وإذا كان هذا قول هيدجر فما الذي عليه قوله ؟

هنـاك في البـدء النزول إلى الظلمـة، في زمن لا ينفتح فيـه للشـاعر «جوهرُ الألم والمـوت والحب».[55] وللمخـاطرة ينتمي النـزولُ إلى الظلمـة، لأن معنى المخـاطرة هـو المراهنـة،[56] و«المخاطرةُ هي القوةُ التي تُعطي للمخاطِر به ثِقلاً، أي جاذبيـةً. والمُخـاطرةُ هي قوة الجـاذبية» وبها يتم الإدراكُ الذي يسميه ريلْكه بالمُنْفَتِح، وهو «الكاملُ الجَامِعُ لِكُلّ مـا هُوَ حُرٌّ مِنَ الحُدُود» فالمنفتح يسمح بـالـدخول، ويعني «استَرَدَّ وأضَافَ إلى المجموعة غيْرِ المُضَاءةِ خصـائصَ الإدراك الخالِص».[57] إن الإنسان يوجد «أمَامَ العَالَم»، وبما أنه مُصوِّر الأشيـاء ومنتجُها فهو «مُعرَّضٌ للْهلاكِ المُتَعَاظِم بأنْ يتحوّل بكُلّ بساطَةٍ إلى مادّة».[58] ولذلك فـإن المخـاطرة هي المَلْجَأُ الوحيـد، فهي التي «تخلُق» لنا «حمايةً في المُنفتِح».[59] والمخاطرة هي رؤية الموت ومواجهتـه، فـ «الموتُ هو وجْهُ الحياةِ المُبعَدُ عنّا، غيرُ المضاءِ منْ طرفِنَا»،[60] في الوقت نفسه الـذي هو إدراك المنفتح في مجموعه وكـامله ونحن نقوم «بقراءة كلمـة «المـوت» بـدون نفي»،[61] أي أن تلْمَسَنَـا نـاحيـةُ الإدراك التي هي الموت، لأن الموت «هو مـا يَلْمَسُ الفَانِين في جَوْهَرِهِمْ، ويجعلهم على طريـق الطرف الآخر للحيـاة ويضعُهم على هـذا النحو في كـامل الإدراك الخـالص»،[62] وهـذا مـا يـؤدي بالكائن إلى أن يوجد «داخل مُحيط-الوغي»،[63] ويجعل المنفتح لا نهائياً. لأننا في «هذه الدخيلَةِ أحرار»[64] وفي حماية من عالم الأشياء الذي يحيط بنا ويسيّجنَـا، ومـا من مُحيـط غير القوْل، غير القصيدةِ بما هي غناءٌ، «فالمخاطِرُون أكْثرُ، هم الذين يقولون أكثر بغِنَائِهِمْ»،[65] ولكن الغنـاء وُجودٌ في حـد ذاتـه، حيث تملـك القصيـدةُ تحـويـلَ المرئي إلى لامرئيٍّ (غيب) وفيـه تتـدى الحقيقـةُ، فـ «كامل الوجود العالمي يُصبح مرئيّاً في لامرئيّة الفضاء الصميمي للعـالم الـذي يظهر فيـه الملَـكُ كوحْدةٍ عالميّة».[66] بهذا الشمول يكون الفعل الشعري ضرورياً في عالم الشّدّة، ويكون الشعراء هم الأكثر مخاطرة لأنهم «يأتون للفانين بأثر الآلهة الهاربة في كثافة ليْل العالَم».[67] بـالنشيـد والغنـاء يأتون، وبهما ينقادون لمواجهة الموت.

55) المرجع السـابق، ص ـ ص.330 ـ 331.
56) المرجع السابق، ص.336.
57) المرجع السابق، ص.342
58) المرجع السـابق ، ص.352.
59) المرجع السـابق، ص.358.
60) المرجع السابق، ص.363.
61) المرجع السابق، ص.364.
62) المرجع السـابق، ص.365.
63) المرجع السـابق، ص.367.
64) المرجع السـابق، ص.371.
65) المرجع السابق، ص.380.
66) المرجع السابق، ص.383.
67) المرجع السـابق ، ص.384.

3.3. بيْنَ النّص الأثَر والنّص الصّدَى

هذا الإنصات الأولي (كرعبة مشبوبة في الاقتراب) لا يستنفد فكر هذيْنِ المُفكّرين، ولا تأملَ الحداثة الأوربية في كل من الكتابة والموت بارتباطهما بالتجربة كفعل وجودي، ولكنه إنصات لا يتغافل، في الوقت ذاته، عن مساءلة الميتافيزيقا الغربية، واليونانية والمسيحية (لنتذكر نورثُروب فْرايْ دائِماً) ولو كمشروع لاحق. إلا أن حدود الغربي والشرقي، المسيحي والإسلامي، يصعب تعيين خطّها من غير سقوط في رؤية الفكر خارج تجاوباته اللانهائية، وبالتساؤل عن هذه الحدود نبلغ الفواصل بين المقدس والمدنس في آن.

ولعل المكان الفلسفي يمتلك إمكانية المساءلة، بشرط أن نعرف ما تمثله الفلسفة بالنسبة للشعر، وما يمثله الشعر بالنسبة للفلسفة. ذلك ضروري، حتى نخرجَ من دائرة هيمنة الخطابات وصراعاتها. لاينقاد الشعر بحقيقة الفلسفة، ولكنه يعيد بناء الدلالية النصية الدي تتورط فيه الذات الكاتبة. هكذا تكون الذات، وهي في أقصى حالاتها حيويتها، مقيمة في زمنها الشخصي، ومترنّحةً تسافر بلا هوادة.

ضمن هذا الفعل المكثف يتجاوب الشعر مع الفلسفة، وضمنه تعثر كلمة «التجربة» على فضائها الحر. ولذلك وجدنا في القديم والحديث، وعبر الحضارات المتباعدة، هذا التجاوب الذي يتبادل أنخاب الإضاءة. علاقة شعراء الطانْغ بالتاوية في قديم الصين، أو علاقة المتصوفة في الإسلام بالشعر والفكر، لا تبتعد عمقياً عن علاقة الشعراء الأوروبيين الحديثين بالفلسفة. وما نقوله عن الشعراء يصدق على الكُتّاب أيضاً.

وتفاعل عناصر الطبيعة (الماء ـ النار ـ التراب) في الشعر المعاصر مع الموت سمة أُخرى لهذه العلاقة وذلك التجاوب. ولكن التفاعل لم يكن خضوعاً لخطاطة مفردة، لأن صيغة المختبر التي يتجسدن فيها الشعر المعاصر عملت على تعدد الخطابات، فيما هي أفادت من تاريخ عريض ليس للتجربة فيه معنى وحيد.

إذ كان الشعراء العرب المعاصرون لا يعطون مكاناً في تنظيراتهم للتجربة والموت فإن هناك كِتاباً نادِراً للشاعر فؤاد رفقه بعنوان **الشعر والموت**،[68] يلتقي فيه شاعر معاصر بالفكر والشعر الألمانيّين، بهلدرلين وريلكه كشاعرين، وهيدجر كمفكر للشعر (وقد درسَ فؤاد رفقه الفلسفةَ في ألمانيا والتقى مباشرة هيدجر). وهذا الشاعر هو الوحيد، في عِلْمِنَا، الذي استوعب من الناحية النظرية فكرة التجربة كمُخاطرة وكخطر، كما استوعب فكرة الموت كصيرورة لا كواقعة تحصل في لحظة زمنية لها لمْحُ البصر.

68) فؤاد رفقه، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، 1973.

ويكون الشعراء، لدى فؤاد رفقه، كما لدى ريلكه، هم الذين يسكنون حدود الخطر، وبذلك «تعتبرالكلمة الشعرية طريقةً ممتازةً في مقاومة الموت»،[69] لأن طريقنا إلى الموت متوقف على تجربة الخطر، و«الحقيقة الإنسانية وحدها تسقط في هذه التجربة، وتحاول، عن وعي منها أو غير وغير مقاومتها وتخطِّيها. وطريقةً مثلى لهذا التخطي هو التجربةَ الشعرية. وفي هذه التجربة يكون الشاعر زمنياً ـ لاَ ـ زمنياً. وفي هذه التجربة يتأسس تاريخ شعب مّا على هذه الأرض».[70]

لنثبت ملاحظتين :

1) تجربة الموت، كعبور للخطر، سمة من سمات الشعر المعاصر، لأنها تشير، بدءاً، لما أصبح عليه الوعي بخطورة الفعل الشعري، وهو التسمية التي لا ينطبق عليها مفهوم «الكذب» كما هي المفهوم القديم، إذ الحداثة أصبحت متأصلة في «الحقيقة» كما في «الصدق».

2) تجربة الموت في الشعر المعاصر هي من صميم هذا الشعر. إن فؤاد رفقه، هذا المسافر بلا كلل في أدغال الشعر والفكر الألمانيين، قد برهن على سمة أفق الشعر المعاصر وحداثته، ولنا في نصوص الممارسة الشعرية المعاصرة ما يثبت ذلك، حيث الموت كتجربة، وكعبور للخطر، بفعل التسمية التي يتورط فيها الجسد بكليته، يُلقي بالنص في فرديته التاريخية. ولأن النص «لا يكون نصاً إلا إذا هو أخفى على النظرة الأولى، على القادم الأول، قانونَ تركيبه وقاعدة لعبته»[71] كما يقول ديريدا، فإن الشعرية المفتوحة بما هي نقدية تهدم الحدود في المقاربة من غير أن تدعي الاهتداء بالحقيقة والمعنى، هذا المقدس في الميتافيزيقيات القديمة والحديثة.

من هاتين الملاحظتين يصبح اتساع الحوض الدلالي لمفهوم التجربة، بما هي اختبار ومخاطرة، وتجربة الموت، بما هي مواجهة لعزلة الشاعر المعاصر في واقعه التاريخي، مفضياً إلى تأكيد تعدد دلالة تجربة الموت. إن السياب الذي يلح على التجربة الخارجية يلتقي مع أدونيس الذي ينطلق من اللغة الشعرية. كل منهما يبتغي بلوغ منبع الكتابة. إنه مكان الاختبار والمخاطرة. لن يختلف عن ذلك محمود درويش، ولن يبتعد عنه محمد الخمار الكنوني، ما دام الشعر المعاصر مشروطاً بالحياة في لا نهائيتها «حتى ولو بَدَا متجاهلاً للحياة» كما ذكر لنا ذلك موريس بلانشو.

69) المرجع السابق.، ص.27.

70) المرجع السابق.، ص.32.

71) Jacques Derrida, La dissémination, op. cit., p. 71.

إن الشعر المعاصر يكتنز تجربة مواجهة الموت. وبهذا المقدار من الوعي الشعري نقيس مكانة الموت في هذا الشعر. تجربة الموت في هذا الشعر اختيار فردي مشروط بتاريخيته. وهي أيضا ما يجعل الموت مُسْتَحَقّاً، لأنه في هذه الحالة يكون قلْباً لتصور الشعر والموت معاً، كما ترسخ في المفهوم السائد في الشعر التقليدي الذي اختار الارتداد إلى نموذج مُرَكّب بدل مواجهة العالم العربي الجريح ووضعية الإنسان في العالم الحديث. من هنا نرصد آخر بيت تنتهي به قصيدة **النهر والموت** لبدر شاكر السياب :

وأبعثَ الحياةَ. إنّ موتيَ انْتِصَار

تتدخل مجموعة من الدوال في هذا البيت لتمنحه تكثيفاً إيقاعيّاً يبلغ الحد الأقصى لانخراط الذات الكاتبة في خطابها. هناك علامة الترقيم، النقطة، الموزِّعة للبيت إلى سلسلتين متجاوبتين، في الوقت نفسه الذي يكون تكرير الصوتية (التاء) في كل من «الحياة، موتي، انتصار» بانياً هو الآخر للتجاوب بين هذه الكلمات. ثم يأتي الدال المروضي ليؤالف بين «أبعث» و«موتي» لتشبك الكلمات بنسق من الدوال، حيث يكون ضير المتكلم المفتوح مُخترَقاً من قِبَلِها، فنكون مع تجربة الموت بما هي موت منتصر على الموت، الموت المُستحَقُّ الذي هو السبيل لإثبات فاعلية الشعر والشاعر معاً في زمن الظلمات. والبياض الموالي لكلمة «انتصار»، وقد فرضه سكون الصوتية (الراء) يتكلم أيضا بنقصانه، لأن عدم تكثيف اللغة إلى هذا الحد كان يعني إضافة جار ومجرور (مركب حرفي)، ولكن البياض أخرج، بنقصان البيت ـ الخطاب، التجربةَ من المعنى إلى الدلالية، حيث يكون الدال هو السّاري في النص، وحيث يكون الانتصار أوسع من الانتصار، بلا نهائيته يرحل إلى حيث لا تصل القراءة أبداً.

مواجهة الموت في قصائد السياب تشمل عينة النصوص المختارة، كما أنها تتوزع على عدة دواوين أهمها هو **أنشودة المطر** الذي يتصاعد فيه الإصرار على اختيار موقع الشاعر الحديث في ظلمات العالم. هكذا في **المسيح بعد الصلب** تبرز قوة الذات في اختراق نسيان الله للعالم :

حينَ فصّلْتُ جيْبِي قِماطاً وكمّي دِثَارْ
حينَ دفّأت يوماً بلحمي عظامَ الصغارْ
حين عرّيْتُ جُرحي، وضمّدْتُ جُرحاً سِوَاهْ
حُطّمَ السُّورُ بيْنِي وبين الإلاهْ

هذا الإلاه الذي ترك العراة والجائعين والجرحى واختفى عنهم وراء سوره هو الذي لم يستسْلِمْ له الشاعر، فكان فعلُه أثراً إلاهياً به يثبت فاعلية الشعر والشاعر في العالم.

وبدل انتظار عودة الإلاه، أو رفع الدعاء له، يختار الشاعر الماء، عبر «بويب» والمطر، ليجعل منه مكاناً لمواجهة غياب الله، ومواجهة الموت في آن :

أودُّ لو عدوتُ في الظلامْ
أشُدُّ قبضَتيَّ تحْملاَن شوْقَ عامْ
في كُلِّ إصبَع، كأنّي أحمِلُ النّذُورْ
إليك، من قمْحٍ ومن زهُورْ

إنه اختيار وثني، فيه يعود الإنسان إلى علاقة مباشرة وجديدة مع الطبيعة، لأنها عودة من يتملّكُ مُستقبلَ الزمن، بعيداً عن اختفاء الله ونسيانه لخلقه :

وأسمع الصّدَى
يرنُّ في الخليجْ
«مطرْ..
مَطرْ..
مَطرْ..
في كُلِّ قطْرةٍ من المطرْ
حمراء أو صفراءَ من أجِنّةِ الزّهَرْ.
وكلّ دمعة من الجياعِ والعُراة
وكُلّ قطرةٍ تُراقُ من دَمِ العبيدْ
فهْي ابتسامٌ في انتظار مبْسمٍ جديدْ
أو حُلمةٌ تورّدتْ على فَمِ الوليدْ
في عالم الغدِ الفتيِّ، واهبِ الحياة».
ويهْطِلُ المطرْ.

بين «قطرة من المطر» و«قطرة تراق من دم العبيد» هناك «دمعةٌ» من الجياع والعراة، وبين «قطرة» و«دمعة» وشيجةً صوتية وإيقاعية في آن، ولذلك فهي مظاهر لحالة واحدة لها مواجهة الموت، فلا يكون الإنسان بحاجة لغير ذاته ولغير التفاعل مع الطبيعة حتى تكون «الوحدة الكبرى» حسب ريلكه، ومن ثمّ ينتصر الإنسان على عزلته في العالم وعلى يباب الأرض، فـ «يهطل المطر..».

تجربة الموت في الشعر المعاصر تخترق اللغة بالتسمية التي هي انخراط الذات في كتابتها متنحي اللغةُ ويُنتِجُ الخِطَاب. ذلك دالُّها المحفور على جسد القصيدة كأثر. والتسمية هنا محو لعدم التسمية التي تسيّج النص التقليدي، لأن تسمية الذات الكاتبة، من خلال خطابها، لتجربة الموت، لعبور الخطر ومواجهة الموت، إلغاءُ الانصياع لخطاب لا يُسمّي، أو لخطاب محكوم عليه بتقْويضِ التسمية. قدَرُ الشاعر المعاصر هناك أو هنا هو التسمية، وقلق ريلكه مشترك بين شعراء الحداثة، لأن التساؤل عن كيفية استحقاق الموت هو تساؤل يصيب كيفية التسمية. إن لكل من أدونيس ومحمود درويش استراتيجية تسمية الموت، وهما يختاران تجربته؛ لدى الأول في قصيدة بكاملها **هذا هو اسمي** (وليست وحدها)؛ ولدى الثاني في قصيدة **أحمد الزعتر** (وليست وحدها كذلك)، ويصعّد محمود درويش القلق في قصائده الأخيرة ليبلغ الفعل الشعري برمته، وهو ما تحقق من قبل في شعر أدونيس.

لقد تأمل أدونيس، مؤخراً فعل التسمية[72] في انسجام مع انشغالاته النظرية، التي واكبت ممارسته الشعرية منذ البدايات. ويتضح لنا تأمله مع الفقرة الأولى، حيث يقول :

> «لا تعمل اللغة، وإنما تسمّي.
> والخاصية الأولية للكتابة الإبداعية، عن شيء ما، مادي أو غير مادي، هي الخروج أولاً من «الأسماء» (الدلالات، المعاني، الصور الخ..) التي أضفتها عليها الكتابة السابقة عنه.
> الكتابة الإبداعية عن الشيء هي، بتعبير آخر، كتابة ما خفي منه : المجهول، الغامض، ما لم يكشف عنه أحد بعد.
> حين نكرّرُ ما يعرفُ عنْهُ، نجمده : التقليد، بهذا المعنى، تجميد للأشياء، أي تجميد للحياة والفكر والشعور، جميعاً».[73]

لذلك يكون الشعر المعاصر ضرورة تسمية مضادة أولا للتسمية التقليدية، ثم تسمية نوعية ثانياً، بها يتأسس الشعر ويستحق أن يكون شعراً، أي تجربة لها مخاطرها في مواجهة الموت.

لا يحصر أدونيس الموت في الواقع الحضاري للعالم العربي والواقع الذاتي للكاتب، بل إنه يرحل إلى الخطاب الشعري الذي طوّقه الثابت ليجعل منه مجرد تقبيح أو تجميل لما يصف. ووظيفة الشاعر، وكذلك سبيل بلوغه منبع الشعر، هو تفسيخ الطوق للقبض على ما لا يُسَمّى أو ما

72) أدونيس، الأسماء، مجلة كلمات، البحرين، العدد 9، 1988

73) المرجع السابق، ص.6.

جمّدته التسمية المتعادة في حدودها الوصفية. وعملية التفسيخ ثم إعادة بناء الخطاب هي المخاطرة ذاتها، فموت اللغة الذي يسائله التقليد، ويستديمه الثابت، يتحول إلى مكان للمواجهة في شعر أدونيس، حيث قول الحقيقة هي مواجهة الموت :

سنقولُ الحقيقةَ : هذي بلادٌ
رفعتْ فخْذَها
راية..
سنقولُ الحقيقةَ : ليستْ بلاداً
هي إصطبْلُنا القمريّ
هي عكازة السّلاَطين سجّادة النبيّ
سنقولُ البساطة : في الكوْنِ شيءٌ يُسمّى الحضورَ وشيءٌ
يُسمّى
الغيابَ تقولُ الحقيقةَ :
نحْنُ الغيابْ
لم تلدْنا سماءٌ لم يلدنا تُرابْ
إنّنا زبدٌ يتبخّرُ من نهرِ الكلماتِ
صداً في السماءِ وأفلاكُها
صداً في الحياة ![74]

وحيث تسمية الموت هي الإقامة على حدود الخطر، لأنها مواجهة لما تخفيه لغة الاستسلام واقتحام لممنوع التسمية :

هذا زمنُ الموت، ولكنْ
كُلُّ موتٍ فيه موتٌ عربيّ
تسقط الأيامُ في ساحاتِهِ
كجذوعِ الأرزةِ المكتهلَهْ
إنّهُ آخر ما غنّى به
طائرٌ في غابةٍ مشتعلهْ[75]

فلا يكون الغناء إلاّ إضاءةً لغيْر المَضاء، انبثاقاً لما لا نراه، وانغراساً في مكان الحقيقة.

74) أدونيس، هذا هو اسمي م.س.، ص ـ ص. 29 ـ 30.
75) المرجع السابق ، ص.34.

وفي شعر محمود درويش هده الإقامة الدائمة على حدود الخطر، لأنه هناك يكون شاعرا :

وحضرتُ في جُرْحِي وقمْحِك

لا لتَّاكِرَتي

ولا لقصيدة الآثار

لا لِبكائِكِ الصفصافِ

لا لنبوءَةِ العرّافِ

يومُكِ خارج الأيام والموْتى

وخارجَ ذكرياتِ اللّهِ والفرح البديل

هذا المقطع من قصيدة **تلك صورتُها وهذا انْتحارُ العاشِق** يبدأ بحضور الذات وينتهي بالخروج على ذكريات الله الذي نسي الشاعر وشعبه. في الحضور تحتفل تجربة الموت بأغنية من لا ينسى أنه منبيّ، وفيه تتأكد ضرورة الشعر والشعراء، إنه حضور في زمن جرّب فيه الشعب الفلسطينيّ غياب الله. كل فلسطيني يذهب لرؤية الموت ومواجهته، وهناك يكتشفه :

راحَ أحمدُ يلْتقي بضلُوعه ويديْه

كان الخطوة ـ النجْمَةْ

وَمنَ المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط

كانوا يُعدّون الرماحْ

وأحمد العربي يصعد كي يرى حيْفَا

ويقفِزْ

أحمدَ الآن الرهينَةْ

تركتْ شوارعَها المدينَةْ

وأتتْ إليهِ

لتقتُلَهْ

ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليج

كانُوا يُعدّون الجنازه

وانتخاب المقصلهْ

وقصيدة **أحمد الزعتر** كلها ذهاب إلى الإقامة في المخاطرة، إلى رؤية الموت ومقاومته. وهده التجربة لا تتوقف عند غياب الله واختفائه، بل تختار التساؤل، باستمرار، عن ضرورة الشاعر وضرورة تسمية الغياب. هذا نموذج من قصيدة **سأقطع هذا الطريق** :

أيحتاج جرح إلى شاعرة

ليرْسُمَ رُمّانةً للغيابْ ؟[76]

توجد السلسلة الثانية من البيت الأول والأولى من البيت الثاني في وسط القصيدة، حيث مكانها هو مكان منتصف الطريق التي أراد الشاعر قطعها، وهذا النص يشت اختيار التسمية واختبارها وحطرها في آن، لأن الرسم أثر، وما الغياب الا الموت، والتسميةُ هي الأحرى أثر يَسِمُ اللغة كما يَسِمُ الذات الكاتبة ليؤسس الخطاب. ذلك وحده ما يعطي للشعر شرْعِيَّته (شِعْرِيَّته، أليس القلْبُ والتكرير مُتعةً وغواية ؟) في زمن الجرح، كما أن تسمية الشعر له تنفرد باستثنائه عند مقارنتنا لها في الخطابات غير الشعرية.

أما تجربة الموت في شعر محمد الخمار الكنوني فهي من صيغة مغايرة لشعراء المركز الشعري إن الله، لدى الكنوني، مُتَعَدّ وليس بعيداً. لم يختف عن العالم بإرادته، لأنه يستجيب لدعوة خلقه، كما في **وراء الماء** :

أطلّ اللّهَ لما صحْتَ : غيثَكَ غيثَكَ الميمون، فابْتَسَما

أطلّ الغيْمُ تدفعُه رياحَ الغربِ، فجّر رعدَهُ وهَمَى

أو في الأبيات الأخيرة من القصيدة نفسها :

فَمنْ سيَطِلُّ يَبْسِمَ، أو يمدُّ الترب بالمُزْنِ ؟

وقد ولّيْتَ وجْهَك خلف هذا البحر تستسْقي وتنتظرُ

وليْسَ وراءهُ ربٌّ يُعيد الخلْق لا يحْيَا

حياة الناسِ إذ تشقى فلا زرعٌ ولا سُقْيَا

يقولُ لبعْضِ هذا الترب : كُنْ فيكون منه الماء والشجرُ !

حضور الله في العالم ثابت، وبه تكون الحياة ممكنة دائماً، لأن كلمة الله هي سِرُّ الماء وسِرُّ الخصب، ولكن الله بعيد عن الذين يتجاهلون وجوده، ووظيفة الشاعر هي أن يذكّر الناس بضرورة التنبُّه لهذا الحضور. والضوء الذي يأتي به الشاعر هو تسمية الموت مقروناً بالإثم واللعنة :

ـ لا ترتاعُوا أصحابي فالملعونُ أنا

عجباً، لا. خلْفَ ظهوركُمُو أحْيَا

في السِّرّ شربْتُ وأنتُمْ عطْشَى

ارتحْتُ وأنْتُمْ شغّالون.

(76) محمود درويش، ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص.5.

فقأتُ عيوناً،
لي وحْدي كُلُّ اللعنَان
ولي وحْدي كُلُّ الأفْياء،
ضاجعْتُ حواري البحْرِ،
جرْيتُ وراء الشرِّ،
بباب اللهِ أثمتُ، رمتْني اللعنةُ فارمُوني.
ـ لكنْ من أنْتَ ؟
ـ أنا أنتمْ.[77]

جماعياً يصبح الإثم والجميع يتوزّعَ اللعنة، وبالتالي فإن الله لا يدبر شؤونه وشؤون خلقه بمحض إرادته، لأن تفكُّر الناس في الله هو سبب تفكُّر الله في الناس.

هنا تكون مواجهة الموت ملازمة للشعر أيضاً، ويكون الكشف عن طاقة الإنسان وحيويته أساساً لكل حياة :

«هسبريسُ تناديك باسمك في كل عام، تذبَحُ ابناءَها وتقولْ :
من خِلاَلِ الرمادِ رأيتَكَ ناراً، فنارُكَ فيكَ فنارُكَ فيكْ..

حيث النار هنا منبع كتابة ترفض الموت وتواجهه، من غير أن تلغي حضور الله في العالم.

□ □ □

وبالنظر إلى نصوص العينة يتبدّى لنا محْورُ فضاء الموت خاضعاً في النسيج النصي، بما هو نسق للدوال، إلى مجموعتين : **الأولى** تأتلف فيها نصوص السياب وأدونيس ودرويش، حيث تسمية الموت متفاعلة مع مواجهته من بداية القصيدة إلى نهايتها، وفيها تكون إضاءة الموت متأتية من غياب الله عن العالم، فالشاعر هو الذي يواجه الموت وهو الذي يلتقي بغيره (السياب، درويش) أو يحتفي بذاته (أدونيس) في اعتماد المواجهة لأنها الفعل الإنساني الذي يستحق به الشعرُ أن يكون شعراً في هذا العصر؛ **والمجموعة الثانية** تنفرد بها قصائد محمد الخمار الكنوني، حيث توزيع المقاطع في النص يؤدي إلى الانفصال بين تسمية الموت في المقاطع الأولى ومواجهته في المقطع الأخير. والمواجهة هنا عودة للآه الذي نسيه خلْقُه.

المجموعة الأولى تمثل النص الأثر، والثانية النص الصدى، والتجاوب الموجود بين المجموعتين لم يمْحُ الذات الكاتبة وزمنها، فالسياب وأدونيس ودرويش ليسوا هم محمد الخمار الكنوني، ولا زمنهم التاريخي والثقافي هو زمنه، ذلك هو المترسخ في التاريخ البعيد والقريب.

77) محمد الخمار الكنوني، رماد هسبريس، م.س.، قصيدة «الموت على الأبواب»، ص ـ ص. 31 ـ 32

لهذا الدال الأول مستتبعاته على بناء نصوص العينة برمتها، وهي تتداخل في تأكيد صفة المُخْتَبَر التي اعتمدتها حداثة الشعر المعاصر، فلا التعدد وحده حاضر، ولا الفرديات وحدها فاعلة، ولكن هناك أيضا وضعيةُ الذات الكاتبة، المشروطة بكل من وعيها الشعري ووعيها الاجتماعي ـ التاريخي، وهي تختار الشعر كتجربة وكعبور للخطر. في ذلك الممكن ـ المكان تنحفر الرغبة لاختبار المُنْفَتِح. والكتابةُ، كاستنفار لحالات الرغبة القصوى، تُفسّخُ كلَّ الحدود بين الأنطولوجي ـ الاجتماعي ـ التاريخي حتى تستسلم الذات لقوة جاذبية المخاطرة، مترنّحةً بإيقاع المكبوت والمنسي، جسداً مُتسائِلاً ومُتَمّياً جُرْحَه الشخصي ـ الجماعي، في النص ومن خلاله، لتكون الكتابة خطاباً له دوام الانْشِقَاق والنُّقْصَان، سفراً في ليل القصيدة وأسئلتها، ضَلالاً لسُلْطَةِ المعْنَى.

خُلاصة القِسم الثّالِث

انتقلنا في هذا الجزء الثالث مع الشعر المعاصر إلى أفق يكاد لا ينحد، بما هو أولاً أفقُ المُختَبَر الشعري الذي تعددت فيه التنظيرات والاختيارات القادمة والذاهبة بقوة مواجهة الموت، وبما هو ثانياً مدخل لتجاوبات الكوني في الممارستين النظرية والنصية معاً. وبهذا اتسع مفهوم الشعر وتجذرت أسس التجربة الشعرية في عذاباتها ونشوتها.

وكان الانتقال مُمهداً من حصيلة القراءة السابقة لكل من المَتْنَيْن التقليدي والرومانسي العربي، بمعنى أن المُوجِّهَات النظرية لإبيستيمولوجية شعرية الإيقاع عثرت على خطابات تفتح المعالق بقدرما تعيّن العوائق والحدود. ولم يكن المسار كله نهجاً مستقيماً، لذلك أعلنت المنعرجاتُ والتعثراتُ عن ذاتها بصمت مرة وبيباض مُتكلّم مرات. ولربما كان هذا العصر من الدوافع التي تُرسّخ مفهوم لا نهائية القراءة ونسبيتها ومرحلتيها، لأن المشترك النصي لا يُفصح دوماً عن الفريد والاستثنائي، وهما معاً عِمَاد (عَمُود) كل تجربة نصية تخترق الحواجز التاريخية الوهمية لتتّهِمَ مفهوم التاريخ الأدبي، بل مفهوم التاريخ ذاته كما بلورته لنا نظريات القرن التاسع عشر، كتاريخ متقدم يسير نحو غاية معلومة.

هكذا أعطينا الأسبقية في التحليل لجُمْلة من العناصر، من بينها مفاهيم المعاصرة، اللغة، والبناء النصي، والإيقاع، ولعبة النص، والنص الغائب، والتجربة، واصلين في ذلك بين النظرية والممارسة النصية كلما أمكن، بل إنّ مسعانا التنظيري في هذا البحث هو ما سمح لنا بإطالة بعض الاستشهادات وتوسيع عينة الشعراء والمتن رغبة في الاقتراب الممكن من تصور حداثة الشعر المعاصر، وعدم التكافؤ بين المركز والمحيط يعود أساساً لغياب التنظير لدى شاعر مثل محمد

الحمار الكوني، بل إنه شبه غائب لدى غيره من الشعراء المعاصرين في المغرب إلى نهاية السبعينيات

ومهما كان الفارق بين السياب ويوسف الخال وبين أدونيس في مفهوم اللغة، من حيث تعدّيتها ولرؤميتها (وهي التي تحكمت فيها المرجعية الأوروبية) فإن بحث الشعر المعاصر عن مسكن حر، تطلب إعادة بناء عدد من العناصر المركزية التي قوّضتْ مفهوم القصيدة التقليدية، كما زحزحت مفهوم القصيدة الرومانسية العربية وفتحته على سؤاله النقدي الذي لم يتردد أمام اختبار الكتابة والقبول بمخاطرها.

وهنا نكون مرة ثالثة مع تأويل مفاهيم الحداثة العربية، التي هي النبوة والحقيقة والخيال (أو التخييل) والتقدم: فالنبوة مصدرها فعل الشاعر في الواقع (السياب المتأثر بالمسيحية) أو خلق اللغة الشعرية (أدونيس القائل بالإيحاء والإشارة كخصيصتين للغة الشعرية) أو تعاضد الفرد مع الجماعة (محمود درويش المرتبط عضوياً بكفاح الشعب الفلسطيني)؛ أو تذكير الإنسان بإلاهه (الكنوني)؛ والحقيقة مصدرها واقعي ـ تاريخي (السياب ومحمود درويش والكنوني) أو باطني ولامرئي (أدونيس)؛ والخيال (أو التخييل) متمحور حول الاستعارة أو الصورة؛ ويكون التقدم مشتركاً في التأويل لا بين الشعراء المعاصرين وحدهم، بل بينهم وبين الرومانسيين العرب كذلك، من حيث رؤيتهم للتقدم في ضوء نظريات التاريخ في القرن التاسع عشر والحداثة الأوروبية برمتها، وهي القائلة بانتقال البشرية من عبودية الماضي إلى الانعتاق والحرية والسعادة البشرية المطلقة، فيما كان التقليديون يرون إليها في ضوء العودة إلى الماضي كمستقبل بشري، فيه وبه تحقق الحلم الإنساني ثم ضاع، وما يقربنا منه ثانية هو العودة إليه. وبذلك تكون الحداثة الشعرية العربية ممجدة للتقدم الذي يمحو تخلّف الماضي والحاضر في الوقت الذي تختلف فيه هذه المتون الشعرية الحديثة حول طريق التقدم، ولعل شحن أدونيس لمفهومي التخطي والتجاوز بالانتقال من اللاشعر إلى الشعر هو ما يترك العناصر الأخرى مشكّلَةً لنسق متعاضد يبعد مفهوم التجربة من الحقل النظري الذي استحوذ على الشاعر في غفلة عن إدراكه لأهمية التجربة في إلغاء مفهوم التقدم، وبالتالي إفراغ التخطي والتجاوز من حمولتهما الميتافيزيقية.

مع ذلك تكون التجربة في الشعر المعاصر سمة المختبر الشعري، وهي بذلك أعطت للفردي والكوني أن يتجانسا في الفضاء النصي، من خلال مواجهة الموت، هذه البذرة النيتشوية التي تستحوذ على بعض النصوص الأثر، وتعطي لحداثة الشعر المعاصر وضعية استثنائية في استقصاء الأمكنة المحجوبة في الثقافة العربية، لغة وتاريخاً وحضارة، بغاية إعادة بناء الذات في

رمن له الجرح الشخصي، موتاً وغياباً. وهذا ما يساعدنا على استيعاب الاشتغالات النظرية المتواترة لدى الشعراء والجدل النظري الممتد من الشعر الحر إلى الكتابة الجديدة.

إن الأسس النظرية لحداثة الشعر المعاصر يستحيل اختزالها في عنصر أو نسق أو محور. وانفتاح مغامرة، هذا الشعر، بحثاً عن حريته وحداثته، لم تأت دفعة واحدة، ولا خارج الواقعي والكوني، لذا فإن قراءتنا لها تبرز أهمية الفردي فيها كما تحتفظ للجماعي بقوة احتراق الكائن، لا سعياً إلى نهائية مطمئنة بل ترسيخاً للرجات التي بها يكون للشعر ماؤه وحيويته.

وإذا كانت كلية القراءة غير ممكنة ففي غير الممكن يجب أن نفكر أيضاً إلاّ أن ما حاولنا رصده من قضايا نظرية واختبار حدودها في النص تتطلب انفتاحاً على قضايا نظرية أخرى، لم نستنطقها بعد، تعيد التأمل في العبور من النظري إلى النصي، ومن الإنتاج النصي إلى الخارج النصي، ثم إلى مساءلة الحداثة الشعرية، من خلال إشكالياتها الموسعة من التقليدية إلى الشعر المعاصر، تتجه بالمعرفة وفي المعرفة، تبعاً لما تبلور ولما آلت إليه تصوراتها وقيمها. ذلك هو مشروع الجزء الرابع من هذا الكتاب.

ملحقان*

*) نثبت في نهاية هذا الجزء ملحقين خاصين بتعريف الشعراء الأربعة وبعض النصوص الشعرية المعتمدة في التحليل، أما فهارس المصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع فنثبتها في نهاية الجزء الرابع من الكتاب.

I التعريف بالشعراء

للتعريف بالشعراء المعاصرين وضعية خاصة. فباستثناء بدر شاكر السياب، الذي نتوفر على كتابات عديدة تتناول حياته وإنتاجه، نكاد لا نعثر على دراسات مماثلة عن أدونيس ومحمد الخمار الكنوني ومحمود درويش. وقد بذلنا مجهوداً في جمع بعض العلامات الدالة في حياة كل واحد من هؤلاء أثناء اتصالنا المباشر بهم، ونحترمُ صمت هذا أو ذاك عن جوانب لسنا مُلْزَمين باقتحامها.

بدر شاكِر السيّاب*

عراقي، ولد بقرية جيكور جنوب البصرة في سنة 1926، وهو الولد البكر لأبويه. قضى بدر طفولة سعيدة بين النساء في بيت جده وبين رفاقه، كما كان كثير اللعب في ماء نهر «بويب». توفيت والدته في سنة 1932. تعلم في المدرسة الحكومية بقرية «باب سليمان». كتب الشعر باللهجة العراقية ثم بعد ذلك باللغة الفصحى، فكان أساتذته يدعونه لقراءة قصائده ويكافئونه. وأثناء هذه الفترة أنشأ مجلة خطية باسم «جيكور». وعندما تزوج أبوه بامرأة ثانية، ظل بدر مع أخويه في بيت جده.

أنهى بدر دراسته الابتدائية في 1938، فالتحق بمدرسة البصرة الثانوية للبنين في خريف السنة نفسها وعاش في بيت جدته لأمه. أخذ بدر يكتب الشعر بانتظام بعد 1941. أحب وفيقة بنت صالح السياب. وأقدمُ قصيدةٍ له مخطوطة تعود لهذه السنة، وهي بعنوان **على الشاطئ**، ولها

(*) اعتمدنا بالدرجة الأولى في وضع هذا التعريف على كتاب عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب، حياته وشعره**، م.س

صلة بتجربته الغرامية الأُولى. كان بدر من الطلبة الأولين في صفه، وفي أبريل 1943 كتب قصيدة **ذكريات الريف**، وفي فبراير 1944 قصيدة **أغنية الراعي**، وبعد ذلك في العام نفسه قصيدة **رثاء القطيع**. وهذه جميعها تتعلق بحبه الثاني لراعية من قريته.

كان الانقلاب الأول في عراق ما بعد الاستقلال حدث سنة 1936، ولكن انقلاباً مضاداً قام به الجيش العراقي والقوات البريطانية سنة 1941 أدى إلى عودة العائلة المالكة، وشنق ثلاثة من زعماء الانقلاب، فرثاهم السياب سنة 1942 بقصيدة لها عنوان **شهداء الحرية**. توجه في مرحلته الأخيرة من التعليم الثانوي للدراسة العلمية، وتوفيت جدته لأبيه في سبتمبر 1942 فرثاها بقصيدة **رثاء جدتي**.

أنهى السياب دراسته الثانوية في سنة 1943 وهو في السابعة عشرة، فانتقل إلى دار المعلمين في بغداد. ودرس بشعبة اللغة العربية. كانت بغداد تجربة جديدة في حياة السياب، فكتب قصيدة **أغنية السلوان** في غشت في السنة ذاتها ثم في ديسمبر **تحية القرية**. كان يقضي وقته في القراءة ويتردد على مقهى إبراهيم عرب في منطقة الكرنتيسة. نشر أول مرة في بغداد بجريدة **الاتحاد** التي شجعه صاحبها ناجي العبيدي. وفي دار المعلمين تعرف على بلند الحيدري وسليمان العيسى وإبراهيم السامرائي، ومن هناك أصبح يتصل بـ «جماعة الوقت الضائع» التي أسسها بلَنْد الحيدري. خبر السياب العلاقة مع المرأة بغير ما كان عليه الأمر من قبل فكتب قصائد عديدة، وازدادت شهرته كشاعر بين الطلبة.

في هذه الفترة شرع السياب في قراءة شارل بودلير وإلياس أبي شبكة وعلي محمود طه، فكتب قصيدة **بين الروح والجسد** أهداها إلى روح بودلير ثم أرسلها مع طالب من البصرة إلى علي محمود طه في مصر، ولكن الشاعر المصري توفي فضاعت القصيدة إلا أبيات منها قليلة. اتسع أفق اطلاعه الشعري فقرأ للرومانسيين الانجليز أمثال وردزورث وبايرون وشيلي وكيتس، وقرر ترك شعبة اللغة العربية والانتساب للشعبة الانجليزية.

انتمى بدر لحزب التحرر الوطني، وانتخب رئيساً لاتحاد طلاب دار المعلمين. ولم يمنعه ذلك من حُبٍّ جديد. وفي هذه المرحلة اكتشف السياب الشاعر الإنجليزي ت.س. إليوت، ورغم أنه كان يرى إليه شاعراً رجعيا فقد كان مأخوذا بأسلوبه. وفي الفترة ذاتها تعرّف على إديث سيتْوِل، الشعرة التي سيلتصق كثيراً بشعرها. وسع بدر معرفته بالماركسية، وفي 2 يناير 1946 فصل من الدراسة بعد إدارته لإضراب ناجح، فعاد إلى جيكور، ومنها كان يسافر إلى بغداد بحثاً عن عمل فأصبح يشتغل بالترجمة، ثم اعتُقل بسبب اشتراكه في المظاهرات احتجاجا على السياسة البريطانية في فلسطين. أطلق سراحه بعد قضاء أسابيع في زنزانة مظلمة وعاد إلى جيكور.

لم يمكث السياب طويلا في قريته فرجع مرة أخرى إلى بغداد ليتعهد لإدارة دار المعلمين بعدم المساهمة في أي نشاط سياسي أو نقابي، فتابع دروسه بانتظام. وفي 29 نوفمبر 1946 كتب قصيدة **هل كان حبا ؟** بدّل فيها شكل الأبيات الشعرية، ولم تعرف في العراق إلا بعد نشر ديوانه الأول **أزهار ذابلة** على نفقته في مصر سنة 1947. لم يتوقف السياب عن إبداء آرائه السياسية، وانتخب في ربيع 1948 ممثلاً لطلبة دار المعلمين في المؤتمر الطلابي الأول في العراق.

في أكتوبر من السنة ذاتها تم تعيينه أستاذاً للغة الانجليزية، وقُبض عليه ثانية إثر حوادث 1949، وبعد إطلاق سراحه مُنع من التدريس. اشتغل في البصرة ذوّاقة للتمر ثم موظفاً في شركة لنفط. نشر له الخاقاني ديوانه الثاني **أساطير** سنة 1950، في النجف. واشتغل في الصحافة مع محمد مهدي الجواهري ومع غيره. وفي سنة 1951 عمل موظفاً في مديرية الأموال المستوردة العامة. ترجم سنة 1952 قصيدة لويس أراغون **عيون إلزا** عن الانجليزية. وفصل من العمل في السنة ذاتها نتيجة اشتراكه في المظاهرات. هرب إلى الكويت في أوائل 1953 ثم عاد إلى بغداد واشتغل في جريدة **الدفاع**، وفي 23 ديسمبر من هذه السنة عين من جديد في المديرية العامة للاستيراد والتصدير.

نشر السياب في أبريل 1954 قصيدة **يوم الطغاة الأخير** في مجلة **الآداب** البيروتية، ثم في يونيو **أنشودة المطر**. وفي بغداد نشر **المومس العمياء**. قرأ بدر في أواخر 1954 فصلين من كتاب **الغصن الذهبي** لجيمس فريزر من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، فاختار الأسطورة كعنصر من عناصره النصية الجديدة. وهكذا كتب مجموعة من القصائد، من بينها **رؤيا فوكاي ومرثية الآلهة ومرثية جيكور** نشرها جميعها في **الآداب** سنة 1955، وهي السنة التي تزوج فيها، ونشر ترجماته الشعرية بعنوان **قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث**. تفاعل مع حركة التحرر في شال افريقيا فكتب قصائد **في المغرب العربي ورسالة من مقبرة**، كما كتب قصيدة عن اللاجئين الفلسطينيين بعنوان **قافلة الجياع**، وكلها نشرت في سنة 1956 بمجلة **الآداب**، ثم قصيدة **بور سعيد** على إثر حرب السويس في مصر. وفي هذه السنة مثل العراق في المؤتمر الثاني للأدباء العرب في سورية.

تحمس السياب لصدور مجلة **شعر** في بيروت شتاء 1957، وفي عددها الثاني نشر قصيدة **النهر والموت**. ارتبط تغييره لمكان النشر من **الآداب** إلى مجلة **شعر** بتحول في مواقفه وقناعاته السياسية التي كانت من قبل موسومة باعتناقه للماركسية وانتمائه للحزب الشيوعي العراقي. زار بيروت بدعوة من **شعر**، وأحيا أمسية ضمن برنامج خميس **شعر**. وفي سبتمبر 1958 عُيّن أستاذاً للغة الانجليزية في الأعظمية. وأثناء مقاومة المد الشيوعي في أوائل 1959 كان بدر

مُصَادّاً للشيوعيين العراقيين، ففُصلَ من عمله وتعرّض للاتهام والإهانة على يدهم، فكتب سلسلة من المقالات نشرها في جريدة **الحرية** بعنوان «كنت شيوعياً». وفي 19 يونيو 1960 كتب قصيدة **جيكور المبغى** مغيّراً اسم بغداد باسم جيكور، ونشرها في مجلة **شعر**.

توجه إلى بيروت، وهناك فاز بجائزة **شعر** في يوليوز من السنة ذاتها، فكانت مناسبة لإلقاء بعض شعره في لقاءات «الندوة اللبنانية» ومجلة **شعر**، وللتعرف أيضا على الآنسة لوك نُورَان مترجمته البلجيكية إلى اللغة الفرنسية. عَيّن مجدداً في بغداد، واعتُقل بتهمة المشاركة في المظاهرات ثم أطلق سراحه بعد إثبات براءته في 20 فبراير 1961. أرغمته أوضاعه المالية على مدح قاسم، ثم على ترجمة كتابين لمؤسسة فرنكلين. شارك في صيف السنة ذاتها في مؤتمر الأدب العربي الذي عقد بروما بموضوع «الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث».

أخذ مرض السياب يشتد في بداية 1962، فسافر للعلاج إلى بيروت ودخل مستشفى الجامعة الأميريكية ثم غادره. بعد أيام نشر مجددا في **الآداب** قصيدة بعنوان **ابن الشهيد**، ثم عاد إلى البصرة، ومنها توجّهَ إلى لندن التي وصلها في 16 ديسمبر 1962 بقصد العلاج أيضا. كتب شعراً كثيراً هناك، ومن بين قصائده **سفر أيوب**. عاش محنة المرض والفقر في انجلترا ثم عاد بعد يأس إلى البصرة وقد قضى أيّاماً في باريس.

ظهر ديوانه **منزل الاقنان** في مارس 1963 ببيروت. عند عودته إلى البصرة من لندن فُصِلَ عن عمله بدعوى مدحه لقاسِم ثم أعيد إلى العمل. وفي ديسمبر نشر **أزهار وأساطير** في بيروت. تدهورت حالته الصحية في 9 فبراير 1964 فدخل مستشفى الموانئ بالبصرة، ثم نُقل إلى المستشفى الأميري في الكويت على حساب الحكومة الكويتية. صدر له **شناشيل ابنة الجلبي** في بيروت، وفي 24 من ديسمبر 1964 كانت وفاته.

أعماله :

1) **أزهار ذابلة**، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، 1947.
2) **أساطير**، منشورات دار البيان، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1950.
3) **حفار القبور**، مطبعة الزهراء بغداد، 1952.
4) **المومس العمياء**، مطبعة دار المعرفة، بغداد، 1954.
5) **الأسلحة والأطفال**، مطبعة الرابطة، بغداد، 1954.
6) **أنشودة المطر**، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

7) **المعبد الغريق**، دار العلم للملايين، بيروت، 1962.

8) **منزل الاقنان**، دار العلم للملايين، بيروت، 1963.

9) **أزهار وأساطير**، دار مكتبة الحياة، بيروت، دون تاريخ.

10) **شناشيل ابنة الجلبي**، دار الطليعة، بيروت، 1964؛ الطبعة الثانية، حزيران، 1965.

11) **إقبال**، دار الطليعة، بيروت، حزيران، 1965.

12) **قصائد**، دار الآداب، بيروت، آذار، 1967.

13) **ديوان بدر شاكر السياب**، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1971.

14) **قيثارة الريح**، دار العودة، بيروت، 1974.

15) **فجر السلام**، دار العودة، بيروت، 1974.

16) **البواكير**، دار العودة، بيروت، 1974.

17) **الهدايا**، دار العودة، بيروت، 1974.

ب ـ النثر

1 ـ **رسائل السياب**، جمع وتقديم ماجد السامرائي، الطبعة الأولى دار الطليعة، بيروت، 1975.

2 ـ **كتاب السياب النثري**، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر، ع 1، فاس، 1986.

ج ـ ترجماته الشعرية

1 ـ **عيون إلزا أو الحب والحرب**، للشاعر الفرنسي لويس أراغون، مطبعة دار السلام، بغداد، دون تاريخ.

2 ـ **قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث**، دون مكان النشر، ودون تاريخ.

د ـ ترجمة شعره(*)

1) **Le golf et le fleuve**, editions Sindbad, Paris, 1977

2) **Les poemes de Djaykour**, anthologie, editions Calligraphe, Paris,1983.

(*) نخص بالذكر هنا الترجمة الفرنسية.

أدُونيس

علي أحمد سعيد إسبر، سوري، ولد بقرية قصّابين السورية في فاتح يناير 1930. تلقى تعليمه الأول على يد والده الذي كان معروفاً بتصوفه. حصل في 1944 على منحة دراسية لمتابعة تعليمه الثانوي في أنطاكية، وفي 1946 انتمى للحزب القومي السوري وهو في الخامسة من الثانوي. أخذ في هذه الفترة يكتب الشعر، وفي 1948 تبنى اسم أدونيس، الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية.

نشر قصائده الأولى في الأربعينيات على صفحات مجلة **القيثارة**، وهي مجلة خاصة بالشعر الحديث كانت تصدر باللاذقية. وفي 1950 تعرف على خالدة سعيد بدمشق، كما نشر في السنة ذاتها ديوانه الأول **دليلة** بدمشق، وهو قصيدة طويلة، ثم ديوانه الثاني **قالت الأرض** الذي ظهر بشكل رسمي سنة 1954.

تابع أدونيس دراسته الجامعية في قسم الفلسفة بجامعة دمشق، فجمع بذلك بين تربيته الصوفية وحبه للشعر وثقافته الفلسفية، وفي 1954 حصل على الإجازة، وكان موضوع الماجستير بعنوان «الهَوَ هُو عند المكْزُون النّجَارِيّ»، شاعر معاصر لابن الفارض، والهَوَ هُو تعبير صوفي يقصد به المعنى والصورة.

اعتُقل سنة 1955 بتهمة الانتماء إلى الحزب القومي السوري، كما اعتُقلت زوجته خالدة سعيد. وفي 1956، بعد خروجه من السجن، اتجه نحو بيروت. وهناك التقى بيوسف الخال الذي عاد من نيويورك وأسس مجلة **شعر**، وفي عددها الأول الصادر في 2 يناير 1957 نشر أدونيس مسرحية شعرية قصيرة بعنوان **مجنون بين الموتى**، وكان لقاؤه بالسياب في السنة ذاتها بمناسبة زيارة هذا الأخير إلى بيروت والمساهمة في خميس مجلة **شعر**.

منذ وصول أدونيس إلى بيروت بدأ حياة شعرية وثقافية جديدة وحاسمة، وهكذا انشغل بالكتابة والترجمة من خلال مساهمته المستمرة في مجلة **شعر** إلى جانب يوسف الخال. أصدر ديوان **قصائد أولى** عن دار المجلة ذاتها في 1957. لم يتعين أدونيس في وظيفة رسمية، وفي 1958 أسس مع حليم بركات وعادل ظاهر مجلة **آفاق**، وهي السنة التي أصدر فيها ديوانه **أوراق في الريح** عن دار مجلة شعر في طبعته الأولى، وفي 1960 حصل على منحة من الحكومة الفرنسية لقضاء سنة في باريس، وكان من الحاصلين عليها كل من لِيْلَى بَعْلَبكي ومِيشَال بصْبُوص، فتعرف في فرنسا على الحركة الثقافية والشعرية، وتم لقاؤه المباشر بالشعراء هُنْري مِيشُو، وتْرِيسْتَان تْزارَا، وبَيِيرْ إِيمَانْوِيل، وإِيفْ بُونْفُوا، وأُوكْتَافْيُوبَاز، وبيِير جَانْ جُوفْ، وجَاكْ بْرِيفِير، وبُول تسيلان، وميشِيل دُوكِي، كما ترجم لكثير من هؤلاء في مجلة **شعر**. وفي بيروت أصدر ديوان **أغاني مهيار الدمشقي** عن دار مجلة شعر سنة 1961، وهي السنة التي توجه فيها لإيطاليا للمساهمة في أشغال مؤتمر روما بموضوع «الشعر العربي ومشكلة التحديد»، وفي 1963 أصدر الطبعة الثانية من **أوراق في الريح** عن الدار نفسها. ثم كان اختلافه مع هيئة مجلة **شعر** وانفصاله عنها في ربيع 1963. وفي 1964 أصدر مختاراته بعنوان **ديوان الشعر العربي**، في جزءين، عن المكتبة العصرية، ثم ديوان **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**، عن الدار نفسها في 1965.

أسس مجلة **مواقف** في سنة 1968 التي اجتمع حولها شعراء ومثقفون من المشرق والمغرب، وفي السنة ذاتها أصدر **ديوان المسرح والمرايا** عن دار الآداب. أصبح أستاذاً في جامعة بيروت ابتداء من 1970، وفي 1971 أحرز على جائزة الندوة العالمية للشعر في بِيتْسْبُورْغ، وفي 1973 حصل على دكتوراه الدولة من جامعة القديس يوسف ببيروت حول موضوع «الثابت والمتحول : بحث في الاتباع والابداع عند العرب»، وقد صدرت الرسالة في طبعتها الأولى عن دار العودة سنة 1974 (الجزء الأول) و1977 (الجزء الثاني) ثم أضاف الجزء الثالث في 1978.

وطيلة هذه الفترة كتب أدونيس ونشر في صحف أهمها جريدتا **النهار** و**السفير**، وكذلك مجلات **الموقف الأدبي** ومجلة **المسرح** في دمشق، ومجلة ESPRIT في باريس، ومجلة **المجلة** في القاهرة، ومجلة **الكرمل** في بيروت ثم نيقوسيا، ومجلة **الطريق** في بيروت، ومجلة **الثقافة الجديدة** في المحمدية (المغرب) ومجلة **كلمات**، في البحرين.

تعددت نشاطاته الشعرية والفكرية في مناطق عديدة من العالم، فكان أستاذاً زائراً في جامعة السربون الجديدة سنة 1980 ـ 1981. وعين عضوا في الهيئة العليا للكوليج الدولي للفلسفة في باريس 1983، ومراسلاً أجنبيا في أكاديمية ملارمي في السنة ذاتها.

غادر بيروت في 1985 متوجها إلى باريس، بسبب ظروف الحرب، ثم قضى أربعة أشهر في جامعة جورج تاون بواشنطن، وفي 1986 حصل على منحة مخصصة للابداع من طرف المركز الوطني للآداب بفرنسا، وفي السنة ذاتها حصل على الجائزة الكبرى للشعر في بروكسيل وبعد ذلك أصبح ممثلا دائما بالنيابة لجامعة الدول العربية لدى اليونسكو بباريس، وقد استقال منها في يونيو 1990.

قام أدونيس خلال التسعينيات بعدة أسفار شارك خلالها في ندوات ومهرجانات، وكان في بعضها ضيفا على جامعات حيث ألقى محاضرات في كل من سويسرا برلين والولايات المتحدة الأمريكية ومصر. وحصل على عدة جوائز منها ثلاث جوائز من إيطاليا في سنوات 1993، 1998، 2000، وجائزة غوته الألمانية سنة 2001، وجائزة ألن بوسكي في فرنسا سنة 2001.

أعماله

1) مجموعات شعرية

دليلة، دمشق، 1950.

قالت الأرض، دمشق، 1954.

قصائد أولى، ط 1، دار مجلة شعر، بيروت، 1957؛
ط 3، دار العودة، بيروت، 1970؛
ط 4، دار العودة، بيروت، 1971؛
ط 5، دار الآداب، بيروت، 1988.

أوراق في الريح، ط 1، دار مجلة شعر، بيروت، 1958؛
ط 2، دار مجلة شعر، بيروت 1963؛
ط 3، دار العودة، بيروت، 1970؛
ط 4، دار العودة، بيروت، 1971؛
ط 5، دار الآداب، بيروت، 1988.

أغاني مهيار الدمشقي، ط 1، دار مجلة شعر، بيروت، 1961؛
ط 2، دار العودة، بيروت، 1970؛
ط 3، دار العودة، بيروت، 1971؛
ط 4، دار الآداب، بيروت، 1988؛

كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،
ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، 1965؛
ط 2، دار العودة، بيروت، 1970؛
ط 3، دار الآداب، بيروت، 1988.

المسرح والمرايا، ط 1، دار الآداب، بيروت، 1968؛
ط 2، دار الآداب، بيروت، 1988.

وقت بين الرماد والورد، ط 1، دار العودة، بيروت، 1970؛
ط 2، دار الآداب، بيروت، 1980.

هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت 1988.

مفرد بصيغة الجمع، ط 1، دار العودة، بيروت، 1977.
ط 2، دار الآداب، بيروت، 1988.

كتاب القصائد الخمس، ط 1 دار العودة، بيروت، 1979، 1980.

كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، 1985.

شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

احتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة، دار الآداب، بيروت، 1988؛

أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، 1994.

الكتاب، ج I دار الساقي، لندن – بيروت، 1995.

الكتاب، ج II دار الساقي، لندن – بيروت، 1999.

فهرسة لأعمال الذروة، بيروت، 1998.

2) الأعمال الشعرية الكاملة

ديوان أدونيس، ط 1، دار العودة، بيروت، 1971.
ط 2، دار العودة، بيروت، 1975؛
ط 3، دار العودة، بيروت، 1979.

الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1985.
ط 2، دار العودة، بيروت، 1990.
الأعمال الشعرية الكاملة، دمشق، 1996.

3) دراسات

مقدمة للشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، 1971؛
ط 2، دار العودة، بيروت، 1975؛
ط 3، دار العودة، بيروت، 1979.
زمن الشعر، ط 1، دار العودة، بيروت، 1972؛
ط 2، دار العودة، بيروت، 1979.

الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب :
1 ـ **الأصول**، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1974؛
الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978؛
الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت، 1985.
2 ـ **تأصيل الأصول**، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1974؛
الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978؛
الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت، 1985.
3 ـ **صدمة الحداثة**؛ الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1978؛
الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، 1985.
فاتحة لنهايات القرن، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1980.
سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985.
الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985.
كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، 1990، 1989.
الصوفية والسريالية، دار الساقي بيروت، 1992.
النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1993.
ها أنت أيها الوقت، بيروت، دار الآداب، 1993

4) مختارات

مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر، بيروت، 1963.
ديوان الشعر العربي،

الكتاب الأول، المكتبة العصرية، بيروت، 1964.
الكتاب الثاني، المكتبة العصرية، بيروت، 1964.
الكتاب الثالث، المكتبة العصرية، بيروت، 1968.
مختارات من شعر السياب، دار الآداب، بيروت، 1967.

5) ترجمات

مسرح جورج شحادة
حكاية فاسكو، وزارة الاعلام، الكويت، 1972.
السيد بوبل، وزارة الاعلام، الكويت، 1972.
مهاجر بريسبان، وزارة الاعلام، الكويت، 1973.
البنفسج، وزارة الاعلام، الكويت، 1973.
السفر، وزارة الاعلام، الكويت، 1975.
مهرة الامثال، وزارة الاعلام، الكويت، 1975.
الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس،
منارات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.
منفى، وقصائد أخرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
مسرح راسين
فيدر مأساة طيبة أو الشقيقان العدوان، وزارة الإعلام، الكويت، 1972، 1975، 1979.
الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا، وزارة الثقافة، دمشق، 1987.

أعمال أدونيس المترجمة إلى :

أ ـ الفرنسية

Chants de Mihyar le Damascène (extraits),
éditions Arfuyen, 1982, traduit par Anne Wade Minkowski.

Le livre de la migration, éditions Luneau-Ascot, 1982, traduit par Martine Faideau, préface de Salah Stétié.

Chants de Mihyar le Damascène (version intégrale), éditions Sindbad, 1983, Actes Sud/Sindbad, 1995, traduit par Anne Wade Minkowski, poème-préface de Guillevic.

Les Résonnances, les origines, éditions Nulle Part, 1984, traduit par Chawki Abdelamir et Serge Sautreau.

Tombeau pour New York, suivi de *Prologue à l'histoire des roi des tâ'ifa* et de *Ceci est mon nom*, éditions Sindbad, 1986, Actes Sud/Sindbad, 1999, traduit par Anne Wade Minkowski.

Désert, Les Cahiers de Royaumont, 1988, traduit par André Velter et l'auteur.

Le temps les villes, éditions Mercure de France/Unesco, 1990, traduit par Jacques Berque et Anne Wade Minkowski avec la collaboration de l'auteur.

Célébrations, éditions La Différence, 1991, traduit par Anne Wade Minkowski avec la collaboration de l'auteur, édition bilingue.

Chronique des branches. éditions La différence , coll «Orphée», 1991, traduit par Anne Wade Minkowski, préface de Jacques Lacarrière, postface d'A.W.M., édition bilingue.

Mémoire du vent, éditions Gallimard, coll. «Poésie», 1991, traduit par Chawki Abdelamir, Claude Esteban, Serge Sautreau, André Velter, Anne Wade Minkowski et l'auteur, préface et choix d'André Velter.

Soleils seconds, éditions Mercure de France, 1994, traduit et présenté par Jacques Berque

Singuliers, éditions Sindbad/Actes Sud, 1995, traduit par Jacques Berque.

ب ـ الأنجليزية

Transformation of the Lover, Ohio University Press, Athens, Ohio, 1983, traduit par Samuel Hazo.

The Pages Of *Day and Nifht*, The Marlboro Press, Marlboro-vermont, 1994, traduit par Samuel Hazo, réimprimé en 2000.

جـ ـ السويدية

Den Förälskade Stenens Tid, Tryck Nova press, Lund, 1987, traduit par Hesham Bahari.

Säger av Mihyar från Damaskus, Adonis, Och Ingemar et Mikaela Leckius, Alhambra, Lund, 1990, traduit par Hesham Bahari.

د ـ النرويجية

Mihyars Sanger, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1985, traduit par Halvor Roll.

هـ ـ الألمانية

Der Baum des Orients Gedichte, édition Orient, Berlin, 1989, traduit par Suleman Taufiq et Asad Khairallah.

Die *Gesänge Mihyârs Des Damaszeneers*, Ammann Verlag Zürich, 1998, traduit par Stefan Weidner

و ـ الإيطالية

Desderio che Avanza nelle mappe della materia, Edizioni San Marco dei Giudtiniani, Gênes, 1997, traduit par Fawzi Al Delmi.

Libro delle metamorfosi, Fondazione Piazzolla, Rome, 1998, traduit par Fawzi Al Delmi et Silvana de Zan, introduction de Franco Loi.

Memoria del vento, Ugo Guanda Editore, 1998, traduit par Valentina Colombo.

Siggil, Interlinea Edizioni, Novara 2000, traduit par Fawzi Al Delmi, édition bilingue

ز ـ الإسبانية

Epitafio para Nueva York - Marrakech-Fez, Hiperión, Madrid, 1987, traduit par Federico Arbós.
Libro de las Huidas y Mudanzas por los climas del día y la boche, ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1993, traduit par Federico Arbós.

Canciones de Mihyar Eldadamasco, ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1997, traduit par Pedro Martínez Montávez.

ح ـ التركية

Newyok'a mezar, Varlik Yayınları, 1989, traduit par Özdemir ince.
Günesın âyetine uyarak Düs Görüyorum, Edebiyat Sıır, Istanbul, 1995, traduit par Ibrahım Demirei.

Rüzgarda yapraklar, Iyı Seyler Yayincilik Limited, 1998, traduit par Metin Findikçi.

Kutlamalar, Gölge Yayınları, 1991, traduit par Necla isik.

Dalların Güncesı, Yayinlrı Siir Dizisi, 1994, traduit par Necla Isik.

ط ـ الفتنامية

Trıch tử'trı nhớ'cúa gió, Trınh Bây, 1992, traduit par Bàn sich Thúy trúc.
Asmata tou Michiar tou Damaskenou, traduit par Markellos Pirar (Marcel Pirard), Ekdoseis Agra, 1996.

ي ـ اليونانية

Cronos, Topoı, Dosastika, traduit par Dimitri Analis, Indiktos, Athènes, 1998.

ك ـ البولونية

Rycerz dziwtych Słów, Swiat Literacki, Versovie, 1994, traduit par Krystyna Skarzynska-Bochenska.

ل ـ المقدونية

Adonis, *anthologie bilingue* (français-macédonien) publiée à l'occasion du prix «Couronne d'or», Struga - Ctpyta, 1997, traductions par Mateja Matevski, Vlada Urosevik, Tasko Sirilov, Paskal Gilevski, Jasmina Sopova. Skopje, Macédoine.

مُحَمّد الخمّار الكَنّوني

مغربي، ولد في 28 أبريل 1941 في مدينة القصر الكبير، القريبة من مدينة العرائش شمال المغرب. تلقى تعليمه الأولي في الكُتّاب، فحفظ شيئاً من القرآن وبعض متون الفقه والنحو والصرف والعروض، وفي موازاة ذلك كان لوالده دور مهم في التوجيه والمراجعة بحكم تكوينه العلمي ووظيفته كمدير مدرسة ابتدائية.

كان بيت العائلة منفتحاً على عالم الثقافة العربية في المغرب والمشرق من خلال الصحف والمجلات والكتب. فجدُّه كان كُتُبياً وصاحب إلمام ومشاركة في الثقافة العامة، ولا سيما التاريخ، فساعد ذلك على ربط صلة عفوية ويومية بالثقافة.

التحق محمد الخمار الكنوني بالمدرسة الأهلية الحسنية سنة 1951، وقضى فيها أربع سنوات حصل بعدها على الشهادة الابتدائية. أول صلته بالشعر تمت في بيته الذي كان يعرف جلسات الذكر الصوفي، ويعود ذلك للطفولة البعيدة، فكان السماع مدخلا للتلذذ بالشعر والاندهاش بعالمه والتساؤل عن أسراره. ثم جاءت مرحلة المحفوظات والأناشيد الوطنية التي كانت تتردد مع مد حركة التحرر الوطني. أخذه جده بصحبته في رحلة تجارية إلى فاس، وهناك في زنقة شَمّاطْ الغَدّول، المقابلة للباب الرئيسة لمسجد القرويين، حيث كان سوق الكتبيين، وقعت بين يديه نسخة من كتاب **الشابي، حياته وشعره**، لأبي القاسم محمد كرو، وهو يضم مختارات من شعر الشابي. آنذاك حصل للكنوني نوع من الذهول وفتح هذا الكتاب عالماً شعرياً جديداً يختلف عن عالم المنتخبات، وذلك هو عالم الرومانسية، وهيأ في هذا الوقت للقاء عنيف مع أعمال جبران. وفي الفترة نفسها عثر على عدد من مجلة **الآداب**، فكان الانطباع بصرياً، إذ أثارته الكتابة غير الاعتيادية للأبيات الشعرية. كل هذا كان في حدود 1955.

دخل المعهد الديني بعد الحصول على الشهادة الابتدائية، نتيجة عدم رغبة الأُسرة في التحاقه بالعرائش لمتابعة الدراسة، ولكن بمجرد افتتاح داخلية للدراسة الثانوية توجه إلى العرائش حيث تابع دراسته في السنة الثانية من الثانوي، وكان قد اجتاز امتحان السنة الأُولى حرّاً كما كانت العادة جارية بذلك آنذاك. وفي هذه السنة تعرف على ديوان **أباريق مهشمة** لعبد الوهاب البياتي فكان صدمة بلغته المناقضة للغة الرومانسية. تابع دراسته الثانوية بالعربية والاسبانية، إضافة إلى الفرنسية كلغة أجنبية ثانية. وفي سنة 1959 اضطر للتوقف عن الدراسة لأسباب صحية، وهو في الخامسة من الثانوي.

كتب نصوصاً أقرب إلى الأناشيد، كما كانت صداقة الفنان الموسيقي عبد السلام عامر (1939 ـ 1979) شعرية أيضاً، فكان تبادل الكتابات الشعرية بين الخمار الكنوني وعبد السلام عامر شبه يومي. ولكن البداية الحاسمة كانت مع فترة التوقف عن الدراسة، فارتبطت الكتابة بهذا التوقف. وفي هذه الفترة كتب نصوصاً شعرية عديدة هي مزيج من القصائد التقليدية والروماسية، ومن بين قصائد هذه الفترة **اللّكّوس** و**وادي المخازن** و**أغنية في الليل** و**ليل بلا قمر**. ونشر أول مرة في جريدة **الرأي العام**، ثم مجلة **الإذاعة** و**دعوة الحق**. كانت القراءة مكثفة أيضا في هذه المرحلة، حيث كان يداوم في مكتبة البلدية في القصر الكبير، وهناك قرأ بصفة خاصة **كتاب الأغاني** و**ديوان المتنبي** بشرح البرقوقي و**ديوان أبي تمام**.

وفي أواخر 1961 عَيّن مّذيعاً في الإذاعة الوطنية في الرباط، حيث قضى سبعة أو ثمانية أشهر، وهناك كتب قصيدة معاصرة بعنوان **خريف** ألقاها في البرنامج الإذاعي «عالم الفكر» الذي كان يشرف عليه محمد التازي ومحمد العربي المساري وعبد الجبار السحيمي ومحمد برادة. ثم نشرها عبد الجبار السحيمي في جريدة **العلم**. تابع من جديد دراسته في المعهد العراقي في الدار البيضاء طوال سنة 1962، وفي سبتمبر من السنة ذاتها توجه إلى القاهرة لمتابعة الدراسة في قسم الباكالوريا.

لم تكن مصر غريبة عن تكوينه ومشاغله الثقافية كغيره من أبناء جيله، وبمجرد الوصول إلى القاهرة سيطر عليه المناخ السياسي المتجسدن في المد الناصري وتجربة الوحدة مع سوريا، ثم الوضع الثقافي الذي كان يتميز فيه النقد الشعري، بتيار الواقعية والدعوة إلى الالتزام، وآخر أصداء القصيدة المعاصرة مع خصومها، وخاصة موقف العقاد من الشعر المعاصر. وإلى جانب النقاد انتبه إلى الأسماء الشعرية المصرية الصاعدة، وفي مقدمتها صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي اللذين كان مُطّلعاً على شعرهما في مجلة **الآداب**، وكذلك مجاهد عبد المنعم مجاهد وحسن فتح الباب، من غير أن يكون الشعر المعاصر هو وحده المهيمن على الساحة الثقافية

المصرية. فالمكان الهامشي في مصر لشاعر مثل صلاح عبد الصبور هو مكانه المركزي خارج مصر وبالذات في مجلة **الآداب**. كما قرأ فصولاً من كتاب عز الدين اسماعيل عن الشعر العربي المعاصر منشورة في مجلة **المجلة** المصرية. وكان لها تأثير على معرفته النظرية بالشعر المعاصر.

وفي القاهرة أيضاً، أتيحت له فرصة اللقاء صحبة مجموعة من الطلبة المغاربة، بالمجاهد المغربي محمد بن عبد الكريم الخطابي بطل حرب الريف، فاستمع الكنوني لصوت الخطابي وهو يحكي عن أيام المقاومة الريفية للاستعمار. وقد تحول هذا اللقاء إلى أثر في حياة الشاعر دون أن يجعل منه عضواً رسمياً في تنظيم سياسي.

حصل على الباكالوريا سنة 1963 بالقاهرة ثم عاد إلى المغرب بقصد زيارة عائلته، ولكن حوادث الحدود بين المغرب والجزائر حالت دون عودته لمصر، فالتحق بكلية الآداب بفاس وكانت قد فتحت حديثا. كانت هذه المرحلة بداية الشروع في كتابة قصيدة معاصرة رغم الاستمرار في كتابة قصائد رومانسية. وفي سنة 1964 قرأ ديوان **أنشودة المطر** للسياب. وهي السنة التي حصل في نهايتها على منحة دراسية صيفية لاسبانيا، وكان موضوع الدروس «جيل 27»، وهناك اشترى الطبعة الكاملة لأعمال غارسيا لوركا الصادرة في بيونس آيرس.

استمر في نشر الشعر، وفي شتنبر 1965 شارك في المهرجان الأول للشعر بالشاون وقرأ قصيدة، ومن ثم انطلق في كتابة الشعر المعاصر. حصل سنة 1966 على الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب بفاس، وهي السنة التي نشر فيها قصائد في مجلة **أقلام** و**آفاق** وجريدة **العلم**.

اشتغل بالتدريس في التعليم الثانوي مدة سنتين، ثم هيأ الشهادة المعمقة في الأدب المقارن سنة 1967، وشهادة الموضوع الخاص في 1968، وفي السنة ذاتها التحق مُساعداً بكلية الآداب بفاس. توقف عن نشر الشعر في ديسمبر 1972. وفي سنة 1974 حصل على دبلوم الدراسات العليا في موضوع تحقيق وتقديم كتاب **الوافي في نظم القوافي** للشاعر الأندلسي أبي البقاء الرندي، وهو الآن (1990) أستاذ بكلية الآداب بالرباط. عاد لكتابة الشعر مع نشر ديوانه **رماد هسبريس** الصادر عن دار توبقال للنشر في الدار البيضاء سنة 1987.

أعماله

1) **رماد هسبريس (شعر)**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سنة 1987.

2) ترجمت بعض قصائده إلى الفرنسية والإسبانية.

محمُود دَرْوِيش

فلسطيني، ولد في 13 مارس 1942 بقرية البرْوَة الواقعة في الجليل، ينتمي لعائلة برجوازية فلاحية. كان لأبيه إلمام بسيط بالثقافة، وأمه أمية. أما جده حسين درويش فهو الذي كان يشجعه على القراءة والكتابة، ويفاخر أصدقاءه بأن محمود يقرأ الجرائد وهو ابن ست سنوات.

استيقظ وعيه الوطني على إثر المأساة الفلسطينية والإحتلال الإسرائيلي سنة 1948. كان قيام دولة إسرائيل ذا تأثير مباشر على عائلته التي صادرت إسرائيل جميع أراضيها، فتحولت إلى عائلة فقيرة. هاجر مع بعض أفراد أسرته إلى لبنان بعد احتلال الصهاينة لقريته وتدميرها ثم تغيير اسمها بـ «أحيهود». وفي بيروت التحق سنة 1949 بالمدرسة الابتدائية.

لم تطل مدة الإقامة والدراسة في لبنان، فعاد مع أحد أعمامه متسللاً إلى فلسطين سنة 1950، وفي السنة ذاتها تابع دراسته الابتدائية بمدرسة النعمة ومدرسة ديْر الأسد في قرية دير الأسد. عند عودته كتب، وهو ابن ثماني سنوات، قصيدة تقليدية عن وصف العودة من لبنان إلى فلسطين، فكانت قصيدته الأولى. شجعه مدرسوه ثم استمر في كتابة قصائد عاطفية.

ولأن جده كان مولعاً بقراءة «السير» فإن الأشعار التي كانت تُروى ضمنها كان لها حضور في البيت وفي ذاكرة محمود. كما أن جده لم يتوقف عن العناية بتكوينه الثقافي، فكان يشتري له الكتب، ومن أبرزها كتب شكسبير وكامل الكيلاني وسلسلة «إقرأ»، فتعرّف على طه حسين ويحيى حقي وبيتهوفن وبوشكين. وفي المرحلة الإبتدائية أيضاً قرأ أشعار أبو سلمى وإبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود، كما أخذ في تعلّم العبْرية والانجليزيّة منذ الرابعة ابتدائي، وهما اللغتان المفروضتان من طرف إسرائيل في التعليم.

في سنة 1955 التحق بالثانوية في كفر ياسيف. وهي السنة التي نشر فيها شعره لأول مرة، ثم توالى النشر في صحف **الاتحاد** و**الجديد** و**اليوم** ومجلة **حقيقة الأمر**.

في المدرسة الثانوية كانت حلقات ونوادي الاتصال مع حنّا أبو حنّا وتوفيق زياد، والصداقة الشخصية مع سالم جبران وسميح القاسم. فكفر ياسيف كانت عاصمة ثقافية، تتوفر على ناد ثقافي، وبها تقام مهرجانات ثقافية. وفي المرحلة الثانوية أيضاً كان محمود وأصدقاؤه يتوصلون بكتب من الجامعة العبرية في القدس عن طريق أخيه، فيتم نسخ جميع الكتب باليد في دفاتر، ومن بين هذه الكتب دواوين الشعر لكل من نزار قبّاني، وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، مع سطوة خاصة لنزار قباني وحضور للشاعر حسن إسماعيل.

أفاد محمود من تعلم اللغة العبرية، لأن المشروع الصهيوني كان يقدم نفسه، ثقافياً، على أساس تقدمي، كما أن النخبة الإسرائيلية كانت كلها سوفياتية أو قادمة من أوروبا الشرقية. وبما أن الثقافة العبرية لم تكن تشكلت بعد، فإن الإسرائيليين كانوا يركزون على الترجمات. عن طريق العبرية، إذن، تعرّف محمود على الآداب العالمية، وخاصة برشت وماياكوفسكي وغارسيا لوركا وبوشكين. إن إسرائيل، في مرحلتها الأولى، لم تكن جاهزة لمحو الثقافة العربية، إضافة إلى أن المشروع الثقافي الفلسطيني لم يكن بدوره واضحاً، وهذا ما أعطى للفلسطينيين فرصة الإفادة من الترجمات العبرية لروائع الأدب العالمي ولبناء مشروعهم الثقافي.

أنهى محمود درويش دراسته الثانوية بالحصول على الباكلوريا سنة 1960، وفي السنة ذاتها أصدر ديوانه الأول **عصافير بلا أجنحة** عن دار نشر في عكا، والتحق مباشرة بالعمل الصحافي بجريدة **الاتحاد** التي كان يديرها إميل توما، وفي 1961 عُيّن رئيس تحرير مجلة **الجديد** مع الاستمرار في تحرير الصفحة الأولى لجريدة **الاتحاد** إلى غاية 1969، واشترك أيضاً في تحرير مجلة **الفجر** الصادرة عن المابام.

كان دخله ضئيلا، فعاش في بيت أميل توما بمدينة حيفا. آلف محمود درويش بين شعره وعمله الصحافي والتزامه السياسي، فتعرض للسجن عشرات المرات ابتداء من 1961. أصدر في 1964 ديوانه الثاني **أوراق الزيتون**، ثم الثالث **عاشق من فلسطين** سنة 1966. وفي عام النكسة، 1967، أصدر ديوانه الرابع **آخر الليل**. وجميع هذه الدواوين لم تكن تصدر إلا بعد عرضها على الرقابة العسكرية، ومع ذلك فقد كانت هذه السنة مكثفة بالآلام الفلسطينية وفيها أيضا تعرض الشاعر للاعتقال كما للإقامة الاجبارية، حيث مُنع من مغادرة منزله من غروب الشمس إلى شروقها.

أصدر محمود في 1968 ديوان **آخر الليل نهار** عن مؤسسة الوحدة في دمشق، وفي 1969 شارك في مهرجان الشباب في صوفيا ضمن أعضاء وفد الحزب الشيوعي، وهناك التقى بشباب

ومثقفين عرب مشاركين أيضا في هذا المهرجان. وأصدر في هذه السنة ديواناً عن دار العودة في بيروت **هو حبيبتي تنهض من نومها** وكذلك **يوميات جرح فلسطيني**. وفي هذه السنة نال جائزة اللوتس الاسيوي الافريقي.

اضطر في 1970 لمغادرة فلسطين، فأقام في موسكو أثناء الدراسة صدفة في معهد الدراسات العليا الاجتماعية، ثم حل بمصر وسط 1971 للعمل في **الاهرام** ككاتب أسبوعي وفي هذه السنة أصدر ديوان **العصافير تموت في الجليل** عن دار الآداب، **والكتابة على ضوء البندقية** عن دار العودة. غادر مصر متوجها إلى بيروت في 1973، فكان ارتباطه أكثر بمنظمة التحرير الفلسطينية، كما كان اتصاله المباشر والمستمر بالحركة الشعرية في بيروت والصراعات السياسية والإيديولوجية، وفي السنة ذاتها أصدر عن دار الاداب في بيروت ديوان **أحبك أو لا أحبك**، وهو تجربة شعرية جديدة.

عمل درويش في بيروت رئيسا لتحرير مجلة **شؤون فلسطينية** ابتداء من 1973 ثم مديرا عاما لمركز الأبحاث الفلسطينية سنة 1975. أصدر في 1977 ديوان **أعراس** عن دار العودة في بيروت، وتجاوزت طبعات كتبه بالعربية وحدها في 1978 مليون نسخة، كما أخذت ترجماته إلى اللغات الأخرى تتسع حتى بلغت ما يزيد عن أربعين لغة. في 1979 استقال من إدارة مركز الأبحاث، وفي 1980 أحرز على جائزة البحر الأبيض المتوسط، ودرع الثورة الفلسطينية لفنون والآداب في 1981، وكان في شتاء هذا العام أسس مجلة **الكرمل** الصادرة عن الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، ثم أحرز على لوحة أوروبا للشعر وجائزة ابن سينا في 1982. وفي خريف العام ذاته كان من بين المغادرين لبيروت بعد الاجتياح الاسرائيلي للبنان، واتجه إلى تونس.

لم يتوقف النتاج الشعري لمحمود درويش فكانت مطولته الشعرية **مديح الظل العالي** التي صدرت عن دار سيراس في تونس سنة 1983، كما صدر له أيضا ديوان **حصار لمدائح البحر** في بيروت عن دار العودة، ونال جائزة لينين في السنة ذاتها. انتقل من منفاه في تونس إلى باريس، ثم أصدر مجلة **الكرمل** مجدداً من قبرص. تحمل مسؤولية رئاسة الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين في 1984، وفي 1986 أصدر ديوانين هما **ورد أقل** عن دار توبقال للنشر في الدار البيضاء، **وهي أغنية، هي أغنية** عن دار الكلمة في بيروت. انتخب عضوا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية في 1987، كما أصدر في السنة ذاتها

كتابين هما **ذاكرة للنسيان** عن دار توبقال للنشر في الدار البيضاء، **وصورة عن حالتنا** عن دار الكلمة في بيروت. وفي 1989 صدرت له عن دار نجيب الريس بلندن مطولته **مأساة النرجس وملهاة الفضة**.

وبعد اتفاقية أوسلو، عاد محمود درويش ليعيش في رام الله بفلسطين، حيث يستمر في نشر مجلة «الكرمل». ومن آخر أعماله: جدارية، صدر عن دار نجيب الريس في بيروت، سنة 2000.

أ) مجموعات شعرية

1) **عصافير بلا أجنحة**، فلسطين المحتلة، 1960.
2) **أوراق الزيتون**، فلسطين المحتلة، 1964.
3) **عاشق من فلسطين**، فلسطين المحتلة، 1966.
4) **آخر الليل**، فلسطين المحتلة، 1967.
5) **آخر الليل نهار**، مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1968.
6) **حبيبتي تنهض من نومها**، دار العودة، بيروت، 1969.
7) **العصافير تموت في الجليل**، دار الآداب، بيروت، 1970.
8) **أحبك أو لا أحبك**، دار الآداب، بيروت، 1972.
9) **محاولة رقم «7»**، دار الآداب، بيروت، 1974.
10) **أعراس**، دار العودة، بيروت، 1977.
11) **مديح الظل العالي**، دار سيراس، تونس، 1983.
12) **حصار لمدائح البحر**، دار العودة، بيروت، 1983.
13) **ورد أقل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
14) **هي أغنية، هي أغنية**، دار الكلمة، بيروت، 1986.
15) **مأساة النرجس وملهاة الفضة**، دار نجيب الريس، لندن، 1989.
16) **أرى ما أريد**، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.
17) **أحد عشر كوكبا**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط. الأولى 1992. ط. الثانية 1993.
18) **لماذا تركت الحصان وحيدا**، دار رياض الريس، لندن، 1995.
19) **سرير الغريبة**، دار رياض الريس، لندن، 1999.
20) **جدارية**، دار رياض الريس، لندن، 2000.

ب) الأعمال الكاملة

ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1971. وقد صدرت منه طبعات عديدة.

ج) أعمال نثرية

شيء عن الوطن.

الكتابة على ضوء البندقية، دار العودة، بيروت، 1971.

يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، 1976.

وداعاً أيتها الحرب، وداعاً أيها السلام.

ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

صور عن حالتنا، دار الكلمة، بيروت، 1987.

د) عمل مشترك مع سميح القاسم **الرسائل**، دار عربسك، حيفا، 1989. طبعة ثانية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

هـ) ترجمت أعماله الشعرية إلى جميع اللغات.

*) يستحيل علينا الآن حصر جميع طبعات وترجمات أعمال محمود درويش، ولذا نكتفي بالنصوص العربية التي استطعنا ضبطها

II. نصوص شعرية

بدْر شَاكر السيّاب

النّهرُ والمَوْت *

بُوَيْبُ..
بُوَيْبُ..
أجْراسَ بُرْجٍ ضاعَ في قرارة البحْرْ.
ألماءُ في الجرار، والغروبُ في الشّجرْ
وتنْضَحُ الجرارُ أجراساً مِن المطرْ
بلّورُها يذوبُ في أنينْ
«بُويبُ.. يا بُوَيْب !»،
فيدْلهمُّ في دمي حَنينْ
إليْكَ يا بُوَيبُ،
يا نهريَ الحزينَ كالمَطرْ
أودُّ لو عدَوتُ في الظلامْ
أشدُّ قبْضتيَّ تحمِلان شوْقَ عامْ
في كُلِّ إصبَعٍ، كأنّي أحمِلُ النذورْ
إليْك من قمْحٍ ومن زهُورْ.
أودُّ لوْ أُطلُّ من أسِرّة التّلالْ
لألمحَ القمرْ

*) أنشودة المطر، م.س.، ص ـ ص.141 ـ 144

يخوض بين ضِفَّتيكَ، يزرعُ الظِّلالْ
ويملأُ السِّلالْ
بالماءِ والأسماكِ والزَّهَرْ.
أودُّ لَوْ أخوضُ فيكَ، أتبعُ القمرْ
وأسمعُ الحصَى يصلُّ منكَ في القرارْ
صَليلَ آلاف العصافيرِ على الشَّجرْ.
أغابةٌ من الدموع أنتَ أمْ نَهر؟
والسمكُ الساهرُ، هل ينامُ في السَّحرْ؟
وهذه النجومُ، هل تظلُّ في انتظارْ
تُطعِمُ بالحريرِ آلافاً منَ الإبَرْ؟
وأنت يا بُوَيْبُ...
أودُّ لوْ غرقْتُ فيكَ، ألقطُ المحارْ
أشيدُ منهُ دارْ
يُضيءُ فيها خُضرة المياه والشَّجرْ
ما تَنْضحُ النجومُ والقمرْ،
وأغتدي فيكَ مع الجزْرِ إلى البَحرْ!
فالمَوْتُ عالَمٌ صغيرٌ يفتُس الصِّغارْ،
وبابُه الخفيُّ كان فيكَ، يا بُوَيْبُ...

بُوَيْبُ.. يا بُوَيْبُ،
عشرونَ قد مضَيْنَ، كالدُّهورِ كلُّ عامْ.
واليومَ، حينَ يُطبِقُ الظلامْ
وأستقرُّ في السَّريرِ دُونَ أنْ أنامْ
وأرهِفُ الضَّميرَ: دوحةً إلى السَّحَرْ
مرهفةُ الغُصونِ والطيورِ والثمرْ ـ
أحسُّ بالدِّماءِ والدُّموعِ، كالمَطرْ

ينْضحهُنّ العالمَ الحزينْ :
أجراسُ موتى في عُروقِي تُرْعِشُ الرّنينْ،
فيذلهمّ في دَمِي حَنينْ
إلى رصاصةٍ يشُق ثلجُها الزُّؤامْ
أعماقَ صدْرِي، كالجَحيم يُشعل العِظَامْ.
أودُّ لوْ عدوتُ أعْضدُ المُكَافِحينْ
أشدُّ قبضتيْ ثمّ أصْفعُ القَدَرْ.
أودُّ لو غرقْتُ فِي دمي إلى القرارْ
لأحْمل العبْءَ مع البَشَرْ
وأبعثَ الحياةَ. إنّ موتيَ انتِصارْ !

أدُونِيس

ليْسَ نجْماً*

لَيْس نجماً لَيْس إيحاءَ نَبِيْ
لَيْس وجهاً خاشِعاً للقمَرِ ـ
هُو ذَا يأْتِي كرُمحٍ وثَنِيْ
غازِياً أرضَ الحرُوفْ
نَازِفاً ـ يرفعُ للشمس نزِيفَهْ
هُو دَا يلْبس عُرْيَ الحجَرِ
ويُصلّي للكُهُوفْ
هُو دَا يحْتَضِن الأَرضَ الخَفِيفَهْ

أوّلُ الاجْتِيَاح*

لاَ تقُولُوا . جُنِنْت
جُنُونِيَ أحلامُكُمْ / أتيْنَا
ورَسَمْنَا الحُقُولْ
جسداً يتفتّحُ، كُنّا نقُولْ
لَوْ نجيءُ ونغْتَصِبُ الكوْنَ
جِئْنَا

*) الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، م س، ص253

مَنْ يَراكُمْ يرَاني ـ أَنا الوردةَ الأَوَّلِيّة
في رمادِ المَسَاءِ انكسرتُ، وبالفجْرِ طيّبْتُ فجْرِيَ ـ أَوْراقِيَ
الزّغَبِيّة
تتقَاطرُ في سُلَّمٍ
صَوتُ آتٍ
أمْ خُطًى تتناءَى ؟ .
منْ يرَاكُمْ يرَاني ـ أَنا كَاشِفُ الظُّنُونْ
وأَقدّمُ نفسيَ للرّعْدِ : هذَا شُعَاعٌ
غيّرُوا صُورة الطّبيعَة
امْزِجُوا الصّخر بالجنَاحِ، وبالغِبْطَةِ الفَجِيعة
كُلّ شيْءٍ جديدٌ على الأَرض وجْهي فضاءٌ والمَدَى أَوّلُ
العُيُونْ
مَنْ يراكُمْ يراني صرخْنَا :
لا طريقَ سِوَى النّارِ، جِئْنَا
لا مَجِيءَ إِذَا لمْ يكُن صاعِقاً، وَجِئْنَا
لمْ تزلْ تكبُرُ السُّجُونْ
والمَـآوِي تَرِفُّ مع الهُدْبِ، والخوفُ يعْصِفُ، والخَائِفُونْ
ورَقٌ
تكْبُر السُّجُونْ
يهْبِطُون إلى الشّعْرِ في جُبّةٍ، في زَوَايَا
يسْتجيرُون بالحدّ، يَمْشُون في فُسحةٍ خرَزِيّة
وأَنَا الصّاعِقُ الحُدودِ، أنا الرحِمُ الأَوّليّة
ويقولُون : هذَا غُمُوضٌ
ويقولُون : غَيْبٌ
عيّبي كلِمَاتي
عيّبي خُطواتي
واجْمَحي وخُذِيني
أيّتُها الشّهوةُ الملَكِيّة

إن رَأيْتَ على مدخَلِ الجامِعَةْ
نجمةً، خُذْ يديْهَا
إن رأيتِ علَى مدْخل الجامعَةْ
كوكباً، عانِقِيه..

وكتبْنَا على مدْخلِ الجَامِعَة :
التواريخُ تنْهَارُ، والنارُ تطْفَى
خُطانَا
لهبٌ يتغلْغَلُ في جُثّةِ الأرْضِ
سنْتأصِلُ القاتِلَهْ
ونُقيم الصداقَةَ / غنُّوا
للشُّقوقِ التي تجْرَح الدّهْرَ / هذا
زمنٌ يتفَتّتُ / غنُّوا
لهجُوم الفجِيعَهْ
أفْسِحُوا للمُقيّدِ أن يُولِمَ الطّبيعَةْ
لأغانيه...

تأْتِين تيَاهةً عَارِقة
فِي مُحيط الدّم العربيّ، تجِيئِين أشْهى من الصّاعِقَةْ
لا تقولُوا : جُننْتَ
جنُونِي أحلامُكُمْ / أتيْنَا
وهبطْنا الظلامَ، كسَوْنَا قناديلَهُ، وجئْنَا
مثْلَ أرضٍ تحِنُّ إلى الماءِ، جِئْنَا
مثْلَ رعْدٍ تَدثَّر بالغيْمِ / وعْدٌ :
ستكُونُون فَجْراً
سيكُون الزّمانُ لأحْلامِنا شُرُفات...
كلُّ شيْءٍ جديدٌ على الأرْضِ، والأبْجديّةُ
لهبٌ
والجنُونُ

سفرٌ بيْنَها وبيْني
أفُقٌ
يتهجّى الحدودَ الخَفيّةْ
واسْمُنَا واحِدٌ ـ
تأسّسْتُ في شجرٍ لا يمُوتْ
ورأيتُ الخَطى، ورأيتُ البيُوتْ
وهْيَ تنْهارُ / هذا شَرَاري
والمسافاتُ حُبْلى
واسمُنَا واحِدٌ ـ ونجْتَاحُ : هذا متاتَا
أن نُرحَّ المدارَاتِ، أنْ لا نَكُونْ
غيرَ هذَا الجُنُونِ
الجنون
الجُنُونْ.

محمد الخمار الكَنوني

صحوَةُ الأضْواء*

النورسُ الأخير غَابَ، فالسُّرَى فوْقَ صميمِ الماءْ
لا نعْرِفُ الرّهْبَةَ، نمْضِي للعُبَابِ
كانَ ساكِناً وريحُنَا رُخَاءْ
أوْ صوّتَ الأفْقُ وغَامَ فالمدى إعْصَارْ،
ألْقلبُ ماتَ، نحْنُ قدْ شِخْنَا على لوْحِ السّفِينِ
البحْرُ في دمائِنَا، دوَاؤُنَا والدّاءْ
لسْنَا نُغنّي حالِمِينَ مالقَنابِ : «ليْتَني بحّارْ»
غِنَاؤُنا الآنَ وقدْ مضَى بِنَا التيّارْ :
قبورُنا في الأرْضِ شِبْرٌ، ها هُنَا أشْبَارْ.

□ □ □

حينَ أتيْتُ الشّاطِئَ
تركْتُ رمْلَ البحْرِ والمرَافِئَ
وقلتُ : أمْضِي لشُهُوبي
مشيتُ فرْسخاً وفرْسَخَيْنِ
الرّأسُ مرْفُوعٌ وحوْمَةُ الدُّجَى إسْرَاءْ
وجبلاً وجبَلَيْنِ
ينْقُرُ الهاتِفُ قلْبِي

* رماد هسبريس، م.س، ص ـ ص 24 ـ 26

وقلْتَ : أمضي لـِهَوبي
مَشيْتُ فرسخاً وفرسخيْن
الرَّأسُ مرفوعٌ وخوْمَةُ الدُّجى إسْراءْ
وجبلاً وجبليْن
ينقُرُ الهاتفُ قلْبي
قال لي : هيّا ومَنّاني،
فبي خوْفٌ وإقْدامٌ،
مـسيرٌ وتأبّي.

مُسافِرٌ في غفْلة الأنْواءْ
قتلْتني يا صحْوةَ الأضْواءْ
قاسيةً وأنْت تهْتفين : حقٌّ ما أقولْ
قدْ قضي الأمْر، وشدّ بالْيد المجْهولْ
لم تقبلي رأسي إلاّ مقطوعا
منّي، فها أنا أذوقُ الحرَّ والجوعا
يشدُّني التواءُ ماء النَّهْر في المجْرى
أشْربُ ما يمْحى وأسْمعُ الهُراءْ.

رأيْتُ وجْهَ العائدينَ الذّاهبين قبْلي
لا ينْبسُونَ قوْلاً
لا يصْفُونَ ظلاًّ
ياعائدينَ إنْ تقولُوا
أوْ لا، فما يشوقُني الوصولُ
هلْ ثمّ غيْرُ الرّمْل ؟

رماد هسبريس*

1 - زَجْرُ الطَّيْر

فِي الْعُبُورِ الأَلِيمِ إِلَى الزَّمَنِ المُسْتَحِيلِ
وَتَحْتَ غُبَارِ الْمَدَى وَالسِّنِين
رَأَيْتُكُمُو : أُذْنَاً تَسْرِقُ السَّمْعَ وَالْكَلِمَاتِ
عُيُوناً عَلَى الطَّيْرِ هَلْ سَنَحَتْ فِي المَقَاعِدِ أَوْ بَرِحَتْ
رَايَةً تَسْتَرِيحُ عَلَى حَافَةِ النَّهْرِ دَهْراً

وَلَوْ تَسْأَلُونَ، لَقَالَ السَّبِيلُ : الْعُبُورَ الْعُبُورَ
مِنَ الْبَلَدِ المُسْتَظِلِّ بِرَايَاتِهِ،
وَسُجُوفِ الذِي كَانَ لاَ مَا يَكُون..

وَلَوْ تُبْصِرُونَ لَمَا هَتَفَ المُرْجِفُونَ : تَبَارَكَ هَذَا الَّذِي قَدْ مَشَيْنَا !
إِذَنْ لَعَرَفْتُمْ، لَقُلْتُمْ : أَ حَقّاً ؟ لَهَانَ الَّذِي لاَ يَهُون

وَلَوْ تَقْدِرُونَ، لأَعْطَيْتُمُو الكُلَّ، فَالكُلُّ لِلْكُلِّ، وَالْبَعْضُ لِلْبَعْضِ
لَكِنَّمَا أَنْتُمُو تَأْخُذُونَ وَلاَ تُؤْخَذُون..

قَدْ رَأَيْتُكُمُو وَرَأَيْتُكِ يَاجَنَّةً مِنْ رَمَادٍ وَوَهْمٍ، غَدَتْ فُرْجَةَ الغُرَبَاءِ
يُشِيرُ الدَّلِيلُ إِلَيْهَا، يَقُولُ :
هُنَا هَبَّتِ الرِّيحُ دَهْراً، وَمَا حَرَّكَتْ شَجَراً أَوْ لَهِيباً، وَكَانَتْ فُصُولٌ
وَمَرَّ لُصُوصٌ، قَضَوْا وَطَراً مِنْ دِمَاهَا، وَيَنْتَظِرُ الآخَرُون..

* رماد هسبريس، م.س، ص ـ ص. 51 ـ 59

2 ـ تحَوُّلاَت التُّفَّاح الذَّهَبي

أَثْمَرَتْ مِنْ حُدُودِ المُحِيطِ إلى النَّهْرِ كُلُّ الحُقُولْ
فَارْتَقَتْ لُغَةٌ، وَلُغَاتٌ تَزُولْ
حِينَمَا أَزْهَرَتْ لَمْ تَكُنْ لُغَةُ البَيْعِ وَالغَبْنِ قَدْ بَدَأَتْ
لَمْ تَكُنْ كَلِمَاتُ السَّمَاسِرَةِ ارْتَفَعَتْ
إِنَّمَا عَبَرَتْ لُغَةٌ هِيَ بَيْنَ الغِنَاءِ وَبَيْنَ الذُّهُولْ..

وَصَلُوا، لَيْسَ لِلَّوْنِ لَوْنٌ، وَلاَ لِلْعَبِيرِ عَبِيرٌ !
هَلِ النَّهْرُ أَخْضَرُ، هَلْ نَزَلَ الثَّلْجُ فِي قِمَمِ الغَرْبِ، هَلْ هَبَّتِ الرِّيحُ ؟
لَيْسَ يَهُمُّ السَّمَاسِرَةَ العَابِرِين !

عَايَنُوهَا، أَمَا انْخَسَفَتْ مِنْ حِسَابِهِمُو ؟
سَكَتُوا، وَتَكَلَّمَتِ اللُّغَةُ المُتَعَالِيَةُ النَّبْرِ :
هَذَا لَكُمْ وَعَلَيْكُمْ، وَهَذَا لَنَا وَعَلَيْنَا،
سَكَتْنَا وَمَا تَتَكَلَّمُ أَيَّامُنَا أَوْ تَقُولْ !

(مِنْ يَدٍ تَتَنَقَّلُ هَذِي الحُقُولُ : تُرَاباً، هَوَاءً، وَمَاءً
وَمَا بَيْنَ لِصٍّ قَدِيمٍ وَلِصٍّ جَدِيدٍ تَحَوَّلَ تُفَّاحُهَا الذَّهَبِيُّ،
فَهَلْ كَانَ ذَلِكُمُو قَدَراً وَقَضَاءً ؟)

أَبْحَرَتْ بِالحُقُولِ السَّفِينْ
إِلَى أَيْنَ ؟ لَيْسَ تُجِيبُ العُيُونْ
فَلَوْ أَنَّ هَذِي الحُقُولَ تَقُولُ : كُلُوا جَسَدِي وَاشْرَبُونِي دِمَاءً،
لَمَا كَانَ حَقّاً..
وَلَوْ أَنَّهَا دُونَ أَهْلٍ ـ يَنَامُونَ أَوْ يَجْهَلُونَ ـ
لَمَا كَانَ حَقّاً..

(هِيَ الشَّجَرُ المُسْتَبَاحُ لِمَنْ يَعْبُرُونَ
هِيَ الثَّمَرُ المُسْتَحِيلُ لِمَنْ يَزْرَعُونَ)

وَمَا كَانَ حَقّاً، وَقَدْ نَزَلَتْ ـ فِي المَوَانِئِ أَوْ فِي المَوَائِدِ ـ
فَوْقَ رِجَالٍ رَأَوْهَا رَأَوْا رَايَةَ الوَطَنِ المُسْتَحِيلِ عَلَيْهَا، بَكَوْا..
إِنَّهَا إِنَّهُمْ : Exporté du Maroc

3 ـ شُجُونُ العَرَائِسِ

عَضَّنَا الدَّهْرُ، هَا إِنَّنَا مِنْ قَدِيمٍ بَعِيداً عَنِ البَحْرِ
نَسْمَعُ كُلَّ غَرِيبٍ، وَنَسْأَلُ عَبْرَ الغَيَاهِبِ رِيحَ الفُصُولْ..
آخِرُ العَهْدِ بِالبَحْرِ إِذْ غَيَّرَتْهُ السُّيُولْ
آخِرُ العَهْدِ بِالبَحْرِ إِذْ لَوَّثَتْهُ المَدِينَةْ
لَيْسَ فِي البَحْرِ شِبْرٌ فَيُرْجَى وَمَا لَوَّثَتْهُ سَفِينَةْ..

آخِرُ العَهْدِ بِالبَحْرِ إِذْ أَخَذَتْنَا الغُزَاةُ سَبَايَا
دَفَعَتْنَا إِلَى الشَّرْقِ،
يَنْأَى المُحِيطُ وَتُشْرِقُ أَيَّامُنَا مِنْ وَرَاءِ مَرَايَا..

إِنَّهُ زَمَنٌ أَطْفَأَتْهُ السَّرِيرَةْ
فَأَطْفَأَهَا وَاسْتَحَالَ رَمَاداً، وَمَا أَشْعَلَتْهُ العَشِيرَةْ..

أَيُّهَا البَحْرُ إِنَّا حَمَلْنَاكَ فِينَا نَقِيّاً، عَلَى البُعْدِ
بَيْنَ الجُنُونِ وَبَيْنَ البُكَا،
أَتَمْسَحُ مَا أَنْزَلَ السُّوقُ فَوْقَ اللِّسَانِ، فَإِنَّا اشْتَرَيْنَا وَبِعْنَا
وَمَا رَسَمَتْهُ الحُقُولُ عَلَى الوَجْهِ وَالظَّهْرِ مِنْ أَلَمٍ وَنُدُوبٍ
وَمَا تَرَكَتْهُ المَوَاخِرُ فِي اللَّحْمِ مِنْ دَرَنٍ وَوَحُولْ..؟

نَحْنُ فِي السُّوقِ أَوْ فِي المَوَاخِيرِ أَوْ فِي الحُقُولْ
جَسَدٌ أَحْرَقَتْهُ شُمُوسُ البَرَارِي،
وَخَاصَرَهُ الوَقْتُ بَيْنَ لُحُومِ العَبِيدِ وَبَيْنَ قُرُونِ الوُعُولْ..

4 ـ التِّنِّينُ المَرْمَرِي

«هِسْبِرِيسُ» تُنَادِيكَ بِاسْمِكَ : قُمْ أَيُّهَا الجَسَدُ المَرْمَرِيُّ،
لَقَدْ دَقَّ كُلُّ غَرِيبٍ عَلَى بَابِهَا، فَانْتَفِخْ بِالدِّمَاءِ
وَحَرِّكْ جَنَاحَيْكَ، إِضْرِبْ عَلَى حَافَةِ النَّهْرِ فِي سُفُنِ الغُرَبَاءِ

«هِسْبِرِيسُ» غَدٌ فِي أُفُولْ
أَشْرَعَتْ بَابَهَا لِلُّصُوصِ، تَمُوتُ تَزُولْ
يَدْخُلُ الزَّائِفُونْ
يَخْرُجُ السَّارِقُونْ
يَصْعَدُ الخَادِعُونْ
يَنْزِلُ الكَاذِبُونْ
قُمْ، عَلَى حَافَةِ النَّهْرِ عَظْمُكَ جِلْدُكَ لَحْمُكَ مَا زَالَ غَضّاً،
فَإِنَّكَ حَيٌّ فَإِنَّكَ حَيٌّ..

«هِسْبِرِيسُ» وَمَا حَمَلَتْ مِنْ رَمَادٍ وَمَاءٍ وَبَرْقٍ وَشَيْءٍ
تُنَادِيكَ بِاسْمِكَ،
رِيحُ السُّهُوبِ وَقَدْ حَرَّكَتْ شَجَرَ النَّهْرِ،

وَجْهُ الغُبَارِ وَقَدْ مَلأَتْهُ الكِتَابَةُ،
شَمْسُ المُحِيطِ وَمَا لَوَّنَتْ مِنْ سُفُوحٍ وَغَابٍ،
يَدُ الوَرَقِ المُتَسَاقِطِ فَوْقَكَ غِبَّ المَسَاءِ، تُنَادِيكَ بِاسْمِكْ..

«هِسْبِرِيسُ» تُنَادِيكَ بِاسْمِكَ فِي كُلِّ عَامٍ، تُذَبِّحُ أَبْنَاءَهَا وَتَقُولْ :
مِنْ خِلاَلِ الرَّمَادِ رَأَيْتُكَ نَاراً، فَنَارُكَ فِيكَ فَنَارُكَ فِيكْ..

محمود درويش

ضَبابٌ عَلَى المِرْآة*

نعْرِفُ الآنَ جَمِيعَ الأمْكِنَةْ
نقْتَفِي آثارَ موْتَانَا
ولاَ نسْمَعُهُمْ.
ونُرِيحِ الأزْمِنَةْ
عَنْ سَرِيرِ اللَّيْلَةِ الأُولَى، وَآهْ..
فِي حِصَارِ الدَّمِ والشَّمْسِ
يصِيرُ الانتظَارْ
لغةً مهزُومةً...
أمِّي تنادِيني، ولاَ أُبْصِرُها تحْتَ الغُبَارْ
ويمُوتُ الماءُ فِي العيْمِ، وَآه.
كنتُ في المُستقبلِ الضَّاحِكِ
جُنْدِيَّيْن
صرتُ الآنَ فِي المَاضِي وَحِيدْ.
كلُّ موْتٍ فيه وجْهِي
معطفٌ فوْقَ شهيدْ
وغطاءٌ للتوابيتِ، وَآهْ...
لستُ جُنديّاً
كمَا يُطْلَبُ مِنّي،
فسِلاَحِي كَلِمَةْ

*) ديوان محمود درويش، م.س.، ص ـ ص. 427 ـ 431.

والتي تطلبُها نفسي
أعارَتْ نفسَها للمَلْحَمَة
والحروبُ انتشرتْ كالرَّمْلِ والشَّمْسِ، وَآهْ...
بيتُك اليومَ له عشْرُ نوافِذَ
وأنا أبحثُ عنْ بَابٍ
ولاَ بابَ لبيْتِكْ
والرِّياحُ ازدحَمَتْ مثلَ الصّداقَاتِ التي
تكْثرُ في موْسِم موْتِكْ
وأنا أبحثُ عنْ بابٍ، وآهْ...
لمْ أجدْ جسْمَكَ في القَامُوس
يا منْ تأخذِينْ
صيغَةَ الأحْزانِ من طرْوَادَةَ الأُولَى
ولاَ تعْترِفينْ
بأغاني إرْمِيَا الثّاني، وَاهْ...
عِنْدَما ألْقَوْا عليَّ القبْضَ
كانَ الشّهداءْ
يقرأُونَ الوطنَ الضّائعَ في أجْسامِهِمْ
شمْساً وماءْ
ويُغنُّون لجنديٍّ، وآهْ...
نعْرِفُ الآنَ جميعَ الكَلِمَاتْ
والشمارَاتُ التي نحْمِلُها :
شمْسُنَا أقْوى مِنَ الليْلِ
وكُلُّ الشهداءْ
ينْبتُون اليومَ تُفاحاً، وأعلاماً، وماءْ
ويجيئُونَ..
يجيئُونَ..
يَجيئُونَ..
وَآهْ...

سأقطعُ هذا الطَّريق*

سأقطعُ هذَا الطَّريقَ الطويلَ، وهذا الطريقَ الطويلَ إلى آخرِهْ،
إلى آخر القلب أقطعُ هذا الطريقَ الطويلَ الطويلَ الطويلْ...
فما عدتُ أخسرُ غيرَ الغبار وما ماتَ منِّي، وصفُّ النخيلْ
يدلُّ علَى ما يَغيبُ. سأعبرُ صفَّ النخيلِ. أيحتاجُ جُرْحٌ إلى شاعِرهْ
ليرسُم رُمَّانةً للغيابِ ؟ سأبْني لكُمْ فَوْقَ سَقْفِ الصَّهيلْ
ثَلاثينَ نَافِذةً للْكِنَايةِ، فلتخرّجُوا مِنْ رَحِيلٍ لكيْ تدْخُلوا فِي رحِيلْ.
تضيقُ بنَا الأرضُ أوْ لاَ تضيقُ. سَنَقطعُ هَذَا الطَّريقَ الطَّويلْ
إلَى آخر القوْسِ. فلتتوتَّرْ خُطانا سهاماً. أكُنَّا هنا منذُ وقتٍ قليلْ
وعمَّا قليلٍ سَنَبلغُ سهمَ البِدايةِ ؟ دَارتْ بِنَا الرِّيحُ دارتْ، فَمَاذَا تقُولْ ؟

أقُولَ . سأقْطَعُ هَذَا الطَّرِيقَ الطَّويلَ إلَى آخِرِي... وإلى آخِرِهْ.

* ورد أقل، م.س.، ص. 5.

فهرس الجزء الثالث

القسم الثالث : الشعر المعاصر

مطبعة فضالة

زنقة ابن زيدون - المحمدية (المغرب)

الهاتف: 32.46.45 (03) الفاكس: 32.46.43 (03)

تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أطروحة، أي مقترحاً يسعى لإعادة بناء الشعر العربي الحديث، من حيث بنياتُه وإبْدالاتُها. لهذا المقترح أسسُه النّظرية وأدواته المنهجية، بها يحتمي ويرحل. وهو مقترح أيضاً في شرائط اجتماعية وتاريخية تعصف بالقناعات الكسولة، كما تعصف في الآن ذاته بأسئلة الثقافة العربية الحديثة وأجوبتها معاً. والشعر العربي الحديث مركز مُعلن أو محجوب لهذه العاصفة، من جهات متعددة تقتحم مَسْكَنَهُ الذي انقضى على بنائه قرن أو يزيد.

والمقترح ذو همّ معرفيّ، له النظري الذي يخترقه التحليل النّصي. وللنظري سَفَرٌ متقطّع أو متواصل عبر التأملات والتنظيرات القديمة والحديثة، من عربية وغير عربية، ما دام الإلغاء يترك المتعاليات الضمنية والصريحة متحكمة في القراءات السائدة التي يتمنّعُ عليها الشعرُ العربيُّ الحديثُ، كما يتمنّعُ على كل قراءة يستحوذُ عليها تقديسُ النظريات الحديثة أو التوفيقُ بينها وبين القديمة، فضلاً عن استمرار نسيان أوضاع الحداثة في شعريات ذات سلطة عريقة، كالصينية واليابانية والفارسية والهندية، وهي المفيدة بدورها في إضاءة أسئلة الحداثة الشعرية العربية وعلاقتها بنموذج الحداثة ومآله في أوروبا وأميريكا. ينضاف إلى النّظريّ حضور المحيط الشعري في هذه الدراسة، وهو الممثّل له بالمغرب، بعد أن انحصرت الدراسات العامة عن الشعر العربي الحديث في المركز الشعري (مصر، العراق، سوريا، لبنان) مشرقاً ومغرباً، مما أكسب المركز الشعري سلطةَ تعْيين الحقيقة وتوزيع الوظائف، ويظل المحيط الشعري (المغرب وغيره) لا مفكّراً فيه. بهذا الحضور يتسع المقترح، وتخط الدائرة انفتاحها الرحيم، ويكون حضور المغرب في هذه الدراسة إمضاءاً لسؤال شعريّ لم نواجهه بعد.

□ □ □

يتألف هذا الكتاب من أربعة أجزاء، ويتولى الجزء الثالث مقاربة «الشعر المعاصر» من خلال استراتيجيته النظرية، حيث تبدو صيغة المختبر مهيمنة على المتن في ممارسته النظرية والنّصية على السواء، وقد تركّزت الدراسة على أعمال بدر شاكر السياب (العراق)، أدونيس (سوريا)، محمود درويش (فلسطين) ومحمد الخمار الكَنوني (المغرب). وإذا كانت الأساسيات مثارة ضمن نماذج أوسع، فإنّ اختيار «فضاء الموت» يبتغي مصاحبة الشعر في الزمن والحياة.



74 درهما